Ueber
dramatische Kunst
und
Literatur.

Vorlesungen

von

August Wilhelm von Schlegel,

des St. Wladimir-Ordens und des Wasa-Ordens Ritter, der Königl. Baierischen Akademie der Wissenschaften auswärtigem Mitgliede.

Nach der zweyten Ausgabe.

Dritter Theil.

Wien, 1825.

Gedruckt und verlegt bey Ch. F. Schade.

STADTBIBLIOTHEK AUGSBURG

Zehnte Vorlesung.

(Schluß.)

Leider kam Voltaire mit seiner beabsichteten Umgestaltung des Theaters zu spät: vieles war schon durch den längst hergebrachten engen Zuschnitt verdorben, und das Vorurtheil, welches auf die Beobachtung äußerlicher Regeln und Schicklichkeiten eine ganz unverhältnißmäßige Wichtigkeit legt, hatte sich, wie es scheint, unwiderruflich festgesetzt.

Nächst den Regeln über den äußern Mechanismus, die man von den Alten auf Glauben angenommen hatte, waren es besonders die herrschenden einheimischen Begriffe von geselliger Schicklichkeit, was die französischen Dichter bey der Ausübung ihres Talents hemmte, und ihnen in vielen Fällen die höchste tragische Wirkung unerreichbar machte. Die Aufgabe des Dramatikers ist, die poetische Form mit Natur und Wahrheit zu verbinden, und also muß nicht schon gleich in jene etwas hineingelegt werden, was diese ausschließt. Das französische Trauerspiel hatte sich seit Richelieu unter Begünstigung des Hofes entwickelt; seine Scene sogar hatte, wie wir gesehen haben, die Gestalt eines Vorzimmers. In einer solchen Atmosphäre wer-

den die Zuschauer dem Dichter leicht den Gedanken aufdrängen, als gehöre die Höflichkeit mit zu den ursprünglichen und wesentlichen Bestandtheilen der Menschheit. Im Trauerspiel gerathen die Menschen durch die furchtbarsten Kämpfe an einander, sie werden mit dem Unglück handgemein; da kann man nur idealische Würde von ihnen fodern, von der Beobachtung seiner geselligen Rücksichten sind sie durch ihre Lage losgesprochen. So lange sie noch Besonnenheit genug haben, diese nicht zu verletzen, so lange sie nicht von der Hingegebenheit des Schmerzes und der Gemüthsverwirrung ganz übermeistert erscheinen, kann auch die innigste Rührung nicht eintreten. Immerhin mag der Dichter für seine Personen die Sorgfalt hegen, die Cäsar für sich selbst nach empfangenem Todesstreich, nähmlich anständig zu fallen. In widerwärtiger Nacktheit soll er uns die menschliche Natur nicht zeigen. Schön sollen auch die zerreißendsten und furchtbarsten Aeußerungen noch seyn, irgend etwas muß sie über die gemeine Wirklichkeit adeln. Dieses Wunder leistet die Poesie: sie hat unaussprechliche Seufzer, unmittelbare Laute des tiefsten Schmerzes, in denen doch noch etwas melodisches ist. Nur eine gewisse sorgfältig geputzte Schönheit verträgt sich nicht mit dem wahrsten Ausdruck. Und diese Schönheit wird doch gerade von dem Styl eines französischen Trauerspiels gefodert. Etwas liegt schon in der Beschaffenheit ihrer Sprache und ihres Versbaues. Die französische Sprache ist mancher Kühnheiten durchaus unfähig, sie hat wenig dichterische Freyheit, und trägt die ganze grammatische Gebundenheit der Prosa in die Poesie über. Ihre Dichter

haben dies oft anerkannt und beklagt. Ferner ist der Alexandriner mit seinen gepaarten Reimen, mit seinen gleichlangen Hemistichien ein sehr symmetrisches eintöniges Sylbenmaaß, welches sich weit besser zum Vortrage antithetischer Sprüche schickt, als zu einer musikalischen Mahlerey der Leidenschaft mit ihrem ungleichen abgerissenen, irren Gedankengange. Aber die Hauptsache liegt in einem Nationalzuge, in dem geselligen Bestreben sich nie in Gegenwart Anderer zu vergessen, sich immer so vortheilhaft zu zeigen als möglich. Man hat oft bemerkt, daß im französischen Trauerspiel der Dichter in den Reden der Personen allzu sehr durchschimmert, daß er ihnen seine Gegenwart des Geistes, seine besonnene Reflexion über sie, und endlich seine Begierde zu glänzen leiht. Wenn man die meisten ihrer tragischen Reden genau prüft, so wird man finden, daß sie selten so beschaffen sind, als ob die Personen ganz unbefangen allein oder unter einander sprächen und handelten, man wird meistens irgend etwas daran entdecken, wodurch sie mehr oder weniger merkbar gegen den Zuschauer hinausgekehrt sind. Zur innigsten Theilnahme ist erforderlich, daß man mit den Personen vertraut sey; und wie ist dies möglich, wenn man sie immer in das Joch ihrer Absichten und Bestrebungen, oder noch schlimmer, einer unnatürlichen und angemaßten Charaktergröße eingespannt sieht. Man muß sie in den Zwischenräumen des Vorsätzlichen und Selbstbewußten belauschen, wo sie mit sich allein zu seyn glauben und sich sorglos gehen lassen.

Beredsamkeit darf und muß zwar auch im Trauerspiel vorkommen, aber in so fern sie etwas

künstlich geordnetes, vorbereitetes ist, nur dann, wenn der Redende Fassung genug dazu hat; für die hingerissene Leidenschaft paßt nur die unbewußte und unwillkürliche Beredsamkeit. Der wahre begeisterte Redner wird sich über seinem Gegenstande vergessen. Rhetorik nennen wir es, wenn er, mehr als an die Sache, an sich und seine selbstgefällige Kunst denkt. Rhetorik, und zwar Rhetorik in Hoftracht, statt der Eingebungen edler aber einfacher unverkünstelter Natur, herrscht allzusehr in vielen Stellen französischer Trauerspiele, besonders in denen des Corneille; denn Racine und Voltaire haben sich der wahren Darstellung eines zerrissenen Gemüths oft weit mehr genähert. Wenn der tragische Held sein Unglück schon in Antithesen und sinnreiche Gedankenspiele zurecht gelegt hat, so können wir unser Mitleiden sparen. Jene conventionelle Würde ist gleichsam ein Panzer, welcher verhütet, daß der Schmerz nicht bis ins Innerste dringen kann. Wegen Beybehaltung dieses festlichen Aufputzes in Lagen, wo die hingegebenste Selbstvergessenheit natürlich wäre, hat Schiller witzig genug die Helden im französischen Trauerspiel mit den Königen auf altfränkischen Kupferstichen verglichen, welche sich mit Mantel, Krone und Scepter zu Bett legen.

Die gesellige Ausbildung waltet in der gesammten wissenschaftlichen und künstlerischen Cultur der Franzosen vor. Gesellige Ausbildung schärft den Sinn für das Lächerliche, und darum wird sie, bis zur Ueberfeinerung getrieben, für den Enthusiasmus tödtlich. Denn für den Unempfänglichen hat aller Enthusiasmus, alle Poesie eine lächerliche

Seite. Wenn nun eine solche Denkart bey einer Nation allgemein geworden ist, so wird eine gewisse negative Kritik eintreten. Tausenderley muß man vermeiden, und darüber wird das Höhere vergessen, was man eigentlich leisten sollte. Die Furcht vor dem Lächerlichen ist das Gewissen der französischen Dichter; sie hat ihre Flügel beschnitten, ihren Schwung gelähmt. Und gerade bey der ernsthaftesten Gattung der Poesie mußte diese Furcht sie am meisten ängstigen, denn die Aeußersten gehen in einander über, und sobald das Pathos mislingt, stellt sich auch gleich das Lachen und die Parodie ein. Es ist belustigend, Voltaire's unendliche Seelenangst, wegen einer Parodie, womit seine Semiramis auf dem italienischen Theater bedroht ward, zu sehen. In einer Bittschrift an die Königinn macht dieser Mensch, der sein Leben damit hingebracht, über alles Große und Ehrwürdige Possen zu treiben, seine Stelle unter der Hausdienerschaft des Königs als einen Anspruch geltend, gegen einen sehr erlaubten Spaß höheren Orts ein Verbot auszuwirken. Da die witzigen Köpfe der Franzosen sich erlaubt haben, alles in der Welt, und besonders die Geisteswerke andrer Nationen zu bespötteln, so wird man uns unsererseits auch wohl gönnen, uns gelegentlich daran zu ergötzen, wenn wir sehen, daß bey aller Sorgfalt ihre Trauerspieldichter der Klippe, die sie am meisten scheuten, dennoch dann und wann nicht haben entgehen können. Lessing hat das Lächerliche, wo es sich in der Anlage selbst findet, an der Rodogüne, Semiramis, Merope und Zaire, mit siegreichem Witze verfolgt. Es wäre sowohl hierin, als in Absicht auf einzelne lächerliche

Wendungen, eine reiche Nachlese zu halten *). Allein Lessing richtete überhaupt gegen die französische Bühne eine weit schonungslosere Polemik, als uns gegenwärtig wohl angebracht scheinen würde. Zu

---

*) Wenige Beyspiele der letzten Art mögen hinreichen. Eine der ersten Stellen verdienen die Zeilen, womit Theseus im Oedipus des Corneille seine Rolle eröffnet:

> Quelque ravage affreux qu'étale ici la peste,
> L'absense aux vrais amans est encore plus funeste.

Eben so bekannt sind folgende aus seinem Otho:

> Dis-moi donc lorsqu' Othon s'est offert à Camille,
> A-t-il paru contraint? a-t-elle été facile?
> Son hommage auprès d'elle a-t-il eu plein effet?
> Comment l'a-t-elle pris, et comment l'a-t-il fait?

wo es fast unbegreiflich ist, daß der Dichter nichts unheimliches verspürt hat, besonders da er die Vertraute antworten läßt: J'ai tout vu. Daß Attila mit den von ihm abhängigen Königen als mit nichtsnutzigem Gesinde umgeht:

> Ils ne sont pas venus, nos deux rois; qu'on leur die
> Qu'ils se font trop attendre, et qu'Attila s'ennuie,
> Qu'alors que je les mande ils doivent se hâter.

mag seine sehr ernsthafte und wahre Seite haben, aber durch den Ausdruck, und besonders als Eröffnung des Stückes, kommt es ungemein lustig heraus. Ueberhaupt lebte Corneille in Ansehung des Lächerlichen noch in einer großen Unschuld; die Welt ist seitdem mehr gewitzigt worden. Auch wenn man dasjenige abrechnet, was ihm nicht zu Schulden kommt, weil es bloß von der veralteten Sprache herrührt, bleibt noch unbeträchtlich viel übrig. Besonders in die zahlreichen Stücke, welche nicht zu seinen Meisterwerken gerechnet werden, darf man, um dergleichen Züge zu treffen, fast nur aufs Ge-

der Zeit, als er die Dramaturgie herausgab, sah man fast keine andere als französische Trauerspiele auf unseren Schaubühnen, und das übertriebene Ansehen dieser für classisch geltenden Muster war

---

rathewohl hineingreifen. Racine war durch die ihm natürliche Feinheit und Mäßigung weit mehr vor dieser Gefahr gesichert. Doch ist ihm hier und da noch manches entschlüpft. Wir rechnen dahin, z. B. die ganze Rede, worin Theramenes seinen Zögling Hippolyt ermahnt, sich der Liebe zu ergeben. Das Lächerliche erreicht seinen Gipfel in den Zeilen:

Craint-on de s'égarer sur les traces d'Hercule?
Quels courages Venus n'a-t-elle pas domtés?
Vous même, o ù s e r i e z - v o u s vous qui la combattez,
Si toujours Antiope, à ses loix opposée,
D'une p u d i q u e ardeur n'eût brûlé pour Thésée?

In der B e r e n i c e empfängt Antiochus seinen Vertrauten, den er abgeschickt hat, um der Königinn seinen Besuch anzumelden, mit den Worten: Arsace, entrerons-nous? Dieses demüthige Harren im Vorzimmer würde schon einer Person im Lustspiel wenig Würde lassen; für einen tragischen Helden, selbst vom zweyten Range, ist es eine gar zu klägliche Stellung. Nachher sagt Antiochus zur Königinn:

Je me suis tû cinq ans,
Madame, et vais encore me taire plus long-tems:

Und um seinen Vorsatz sogleich durch die That zu bewähren, sagt er hierauf fünfzig Verse in Einem Athem. — Wenn Orosman zu Zairen, die er mit europäischer Zartheit zu lieben vorgibt, sagt:

Je sais que notre loi, favorable aux plaisirs,
Ouvre un champ sans limite à n o s v a s t e s d é s i r s;

so ist es noch unschicklicher als lächerlich. Aeußerst lustig aber ist Zaires Antwort an ihre Vertraute, die sie daran erinnert, sie sey Christinn:

noch unbestritten. Jetzt hat sich der Nationalgeschmack so entschieden dagegen erklärt, daß eher alles, als dessen Irreleitung nach dieser Seite hin zu besorgen ist.

Die französischen Dramatiker haben es, sagt man ferner, nicht bloß mit einem in Absicht auf die Einmischung gemeiner Züge äußerst ekeln, und für das Lächerliche reizbaren, sondern auch mit einem sehr ungeduldigen Publicum zu thun. Wir wollen ihnen immer diese Schmeicheleyen hingehen lassen, die sie sich selbst machen; denn ohne Zweifel ist doch die Meinung, diese Ungeduld zeuge von schneller Fassungskraft und Aufgewecktheit des Geistes. Es dürfte aber noch eine andere Deutung haben: alle Oberflächlichkeit, und besonders die innere Leerheit an Gemüth treibt sich in eilfertiger Ungeduld umher. Wie dem auch sey, dies hat auf den Bau ihrer Stücke zum Theil einen vortheilhaften, zum Theil auch nachtheiligen Einfluß gehabt. Vortheilhaft, in sofern es sie genöthigt, alles Ueberflüßige, wegzuschneiden, ohne Umschweife zur Hauptsache zu kommen, klar zu seyn, zusammen zu drängen, jeden Augenblick so sehr als möglich geltend zu machen. Alles dies sind gute theatralische Eigenschaf-

---

Ah! que dis-tu? pourquoi rappeler mes ennuis?

Uebrigens ist Voltaire in Vermeidung des Lächerlichen weit behuthsamer als seine Vorgänger: ganz natürlich, weil eben in seinem Zeitalter die Sucht zu persifliren am weitesten ging. Man kann dreist behaupten, daß heut zu Tage ein einziger Vers von der Art, wie es deren hundert beym Corneille gibt, den Fall eines Stückes nach sich ziehen würde.

ten, und haben die französischen Trauerspiele denen im höchsten Grade empfohlen, welche Kunstwerke mehr mit dem nüchternen Verstande prüfen, als sich dabey der Einbildungskraft und dem Gefühl überlassen. Nachtheilig; in sofern selbst Bewegung, Raschheit, Unterhaltung der Spannung, ununterbrochen fortgesetzt, einförmig werden und ermüden. Es ist wie eine Musik, wovon das piano gänzlich ausgeschlossen wäre, und worin auch der Unterschied zwischen forte und fortissimo durch den misverstandnen Wetteifer der Spieler meistens aufgehoben würde. Ich finde zu wenig Ruhepuncte in ihren Trauerspielen, dergleichen ja in den alten Tragödien überall sind, wo das Lyrische eintritt. Es gibt im menschlichen Leben Augenblicke, die jedes religiöse Gemüth durch Sammlung in sich selbst und einen in die Vergangenheit und Zukunft geworfenen Blick feyert. Diese Heiligkeit des Moments finde ich nicht genug verehrt: der Handelnde wie der Zuschauer wird immer gleich zum Folgenden fortgetrieben; wenige Scenen wird man finden, wo ein bloßer Zustand, unabhängig von dem ursachlichen Zusammenhange ruhig entfaltend dargestellt wäre. Es wird immer nur darnach gefragt, w a s geschieht, und nicht genug nach dem w i e. Und doch ist dies für den Eindruck auf die Zeugen menschlicher Begebenheiten die Hauptsache. Deswegen sind auch die schweigenden Effecte von dem Gebiet ihrer Schauspielkunst fast gänzlich ausgeschlossen. Dem Schauspieler bleibt kaum eine andre Muße zur stummen Pantomime als während der an ihn gerichteten langen Reden, wo sie ihn häufiger in Verlegenheit setzt, als zur Entwicklung seiner Rolle

behülflich ist. Man ist zufrieden, wenn nur das Weben der Intrigue seinen raschen Tact ununterbrochen fortgeht, und zu dem Ende das Weberschiffchen der Anreden und Erwiederungen fleißig hin und her geworfen wird.

Die Ungeduld ist überhaupt keine gute Stimmung für die Empfängniß des Schönen. Auch die lebendigste Hervorbringung der Kunst, die dramatische Poesie, hat ihre contemplative Seite, und wo diese vernachläßigt wird, da erzeugt die Darstellung statt der innern Musik, welche sie begleiten sollte, eben durch ihre rasche Lebhaftigkeit nur ein betäubendes Geräusch in unserm Gemüth.

Manche technische Unvollkommenheiten ihres Trauerspiels sind von den französischen Kunstrichtern selbst eingestanden worden, z. B. die Vertrauten. Jeder Held und jede Heldinn schleppt regelmäßig einen mit sich, wie einen diensthabenden Kammerherrn oder eine Hofdame. In nicht wenigen Stücken zählt man drey bis vier dieser bloß leidenden Anhörer, die zuweilen sprechen, um ihrem Gönner etwas zu sagen, was er besser wissen könnte, oder auch auf Botschaften geschickt werden. Die Vertrauten in den griechischen Tragödien, seyen es nun bejahrte Pfleger und Pflegerinnen oder Diener, haben immer eigne charakteristische Bestimmungen, und die alten Tragiker wissen den Nothbehelf der Mittheilungen zwischen einem Helden und seinem Vertrauten, um uns den Gemüthszustand und die Absichten des ersten kennen zu lehren, so gut zu entbehren, daß sie sogar einen so bedeutenden und sprüchwörtlich berühmten Freund, wie Pylades, als stumme Person einführen. Wie sehr man sich

aber auch über die Vertrauten lustig gemacht hat, wie groß die Schmach seyn mag, sie spielen zu müssen, so hat man sie doch bis auf Alfieri nie los zu werden gewußt.

Ein andres Ungemach sind die Expositionen oder Darlegungen der anfänglichen Lage der Sachen. Sie bestehen meistens in wohlgestellten, bey guter Muße vorgenommenen Eröffnungen gegen die Vertrauten. Eben jenes Publicum, dessen Ungeduld die Dichter und Schauspieler unter so scharfer Zucht hält, besitzt doch Langmuth genug, sich in weitläuftigen Abhandlungen auseinandersetzen zu lassen, was sich anschaulich unter seinen Augen entwickeln sollte. Man gesteht ein, daß selten eine Exposition tadellos ist, daß die Personen in ihren Reden weiter ausholen, als sie natürlicher Weise sollten, sich einander sagen, was sie gegenseitig schon wissen u. s. w. Ist die Sache verwickelt, so fallen sie oft sehr schwerfällig aus: von der des Heraclius und der Rodogüne wird einem in der That ganz wirblich im Kopfe. Chaulieu sagte von Crebillons Rhadamist: »Das Stück wäre vollkommen klar, thäte nicht die Exposition.« Mir scheint aber ihr ganzes System der Exposition, sowohl im Trauerspiel als im höheren Lustspiel, nähmlich ohne dramatische Bewegung gleich lehrend anzufangen, fehlerhaft. Der Zuschauer ist beym Aufziehen des Vorhangs fast unvermeidlich durch äußerliche Störungen zerstreut, seine Theilnahme ist noch nicht in Anspruch genommen, und nun verlangt der Dichter einen Vorschuß von Aufmerksamkeit für eine trockne Erörterung, den jener schwerlich zu bewilligen geneigt seyn wird. Machten es die griechischen Dichter doch eben so,

wird man einwenden. Die Sache war bey ihnen meistens sehr einfach, und die Zuschauer waren schon im Voraus unterrichtet; auch haben ihre Expositionen, die kunstlosen Prologe des Euripides ausgenommen, gar nicht den lehrhaft einschärfenden Ton der französischen, sondern es ist Leben und Bewegung darin. Wie vortrefflich exponiren dagegen Shakespeare und Calderon! Sie treffen gleich Anfangs die Phantasie lebhaft, und wenn der Zuschauer schon gewonnen ist, dann bringen sie erst die nöthigen Entwickelungen des Vorausgesetzten an. Freylich ist dies Mittel den französischen Trauerspieldichtern versagt, denen alles sichtbar Auffallende, alle körperliche Handlung so kärglich zugemessen ist, und die daher dergleichen, um doch einige Steigerung zu haben, für die letzten Acte aufsparen müssen.

Um das Bisherige in der Kürze zusammen zu fassen: die Franzosen haben ihr Trauerspiel nach einer strengen Idee zu bilden gesucht, sie haben aber statt dessen nur einen abstracten Begriff aufgefaßt. Sie verlangten tragische Würde und Größe, tragische Situationen, Leidenschaften und Pathos, ganz nackt und rein, ohne allen fremdartigen Zusatz. Durch diese Entrückung aus seinen Umgebungen mußte alles dies an seiner Wahrheit, Tiefe und Eigenthümlichkeit viel einbüßen, das Ganze ihrer Compositionen aber den lebendigen Reiz der Mannigfaltigkeit und einer freyen Ausmahlung entbehren, wie auch jene hinreißenden Wirkungen, die nur das leise Vorbereitete und allmählig unter freywilligem Nachlassen Anwachsende auf uns macht. Sie stehen in der Theorie der tragischen Kunst un-

gefähr auf dem Puncte, wo sie in der Gartenkunst zur Zeit des Lenotre standen. Das ganze Verdienst wird in einen der Natur durch die Kunst abgezwungenen Triumph gesetzt. Die Regelmäßigkeit begreifen sie bloß als eine abgezirkelte Symmetrie schnurgerader Baumgänge, beschnittener Hecken u. s. w. Vergeblich würde man sich bemühen, den Baumeistern solcher Gärten an einem englischen Park einen Plan, eine versteckte Ordnung begreiflich zu machen, und ihnen zu zeigen, wie eine Reihe von Landschaftsgemählden, die durch ihre Stufenfolge, ihren Wechsel und ihre Gegensätze einander heben, alle auf Erregung einer gewissen Gemüthsstimmung abzwecken.

Dauerhaft eingewurzelte Vorurtheile einer ganzen Nation sind selten zufällig, sondern stehen in Beziehung mit einer allgemeinen Mangelhaftigkeit der innern Anlagen, wovon auch die ausgezeichneten Geister, welche die übrigen lenken, nicht ganz ausgenommen sind. Man darf dergleichen Vorurtheile daher nicht bloß als Ursachen, man muß sie zugleich schon als bedeutsame Wirkungen betrachten. Wir geben gern zu, daß das enge Regelnsystem, die zergliedernde Verstandes-Kritik, die französischen Trauerspieldichter gehemmt hat; indessen bleibt es immer zweifelhaft, ob sie aus eigner Neigung umfassendere Kunstformen gewählt hätten, und wie sie sie ausgefüllt haben würden. An Mitteln und Talenten hat es den vorzüglichsten unter ihnen gewiß nicht gefehlt. Bey Beurtheilung des Einzelnen kann man ihnen nichts erlassen; im Allgemeinen sollte man sie mehr beklagen als tadeln, und wo sie unter so ungünstigen Umständen dennoch

das Vortreffliche geleistet, sie doppelt bewundern, wiewohl wir keineswegs den Gemeinplatz zugestehen können, die überwundene Schwierigkeit gewähre Vergnügen, noch etwas Verdienstliches daran finden, daß ein Kunstwerk zugleich ein Kunststück sey. Nur die Anmaßung der Franzosen, sich aus ihrer Einseitigkeit heraus zu Gesetzgebern des Geschmacks für das ganze menschliche Geschlecht aufzuwerfen, muß mit dem gehörigen Nachdruck zurückgewiesen werden.

Von den Alterthümern der französischen Bühne habe ich das Nöthige schon in der Kürze berührt. Die Pflichten des Dichters wurden nach und nach immer strenger durch den Glauben an die Autorität der Alten und an die Unfehlbarkeit des Aristoteles bestimmt. Sonst aber zog die Neigung ihre Dichter, so lange die dramatische Kunst in Frankreich noch nicht zu völliger Selbstständigkeit durch eine einheimische Erziehung herangewachsen war, zum spanischen Theater hin. Sie ahmten es nicht bloß nach, sie entlehnten geradezu aus dieser Fundgrube sinnreicher Erfindung. Und dies gilt nicht allein von der ältern Zeit unter Richelieu, es dauerte noch in der ganzen ersten Hälfte vom Zeitalter Ludwig des Vierzehnten fort; Racine ist vielleicht der älteste Dichter, der die Spanier gar nicht gekannt zu haben scheint, wenigstens gewiß keinen Einfluß von ihnen erfahren hat. Die Lustspiele des Corneille sind fast alle Bearbeitungen spanischer Stücke; unter den berühmt gebliebenen Werken der Cid und Don Sancho von Aragon. Das einzige Stück von Rotrou, das sich auf dem Theater behauptet, Wenceslas, ist nach Francisco de Roxas;

die nicht ausgeführte Prinzessinn von Elis von Moliere nach Moreto, Don Garcia von Navarra nach einem Ungenannten, das Festin de Pierre trägt seinen Ursprung an der Stirn *); die Werke des Thomas Corneille darf man nur ansehen, um sich zu überzeugen, daß sie, bis auf wenige, Bearbeitungen spanischer Stücke sind; eben so die älteren Arbeiten des Quinault, nähmlich seine Komödien und Tragikomödien. Das Recht, aus dieser Quelle ohne Umstände zu schöpfen, war so hergebracht, daß die französischen Bearbeiter, bey ganz unverkleideter Entlehnung, sich gar nicht einmal die Mühe gaben, den Urheber des Originals zu nennen, und einen Theil des Beyfalls, den sie einernten mochten, an den wahren Eigenthümer zurück zu weisen. Nur beym Cid ist der Text des spanischen Dichters häufig angezogen worden, eben weil man dem Corneille das Verdienst der Originalität abstritt. Gewiß würde es ein belehrendes Geschäft seyn, die Vorbilder aufzusuchen, wenn sie nicht zu den berühmteren gehören, oder schon durch den Titel kenntlich sind, und eine Vergleichung mit den Nachbildungen anzustellen. Nur müßte man dabey anders zu Werke gehn, wie Voltaire beym Heraclius, wo Garcia de la

---

*) Und verräth zugleich Moliere's Unkunde des Spanischen. Doch wie hätte er bey einer nur leidlichen Kenntniß el convidado de piedra, der steinerne Gast, durch das steinerne Gastmahl übersetzen können, welches hier gar keinen Sinn hat, und nur allenfalls auf die Gastmähler des Midas passen würde?

Huerta *) seine eben so große Unwissenheit als empörende geflissene Verdrehung unwiderleglich aufgedeckt hat. Wenn die meisten dieser Bearbeitungen heut zu Tage in Frankreich wenig gefallen, so entscheidet dies noch gar nicht gegen die Originale, an denen fast immer beträchtlich viel verdorben seyn dürfte. Nichts ist verschiedner als der französische und spanische Nationalcharakter, folglich auch als der Geist ihrer Sprache und Poesie. Der französischen ist die nüchternste Gebundenheit eigen; die spanische hat im entferntesten Abendlande eine orientalische Ader, was sich leicht durch einen Rückblick auf ihre Geschichte begreift: sie berauscht sich in kühnen Bildern und Spielen des Witzes. Wenn man nun ihre Schauspiele dieses üppigen Schmuckes beraubt, aus der Farbenglut ihrer Romanzen und den musikalischen Variationen der Reimstrophen, worin sie abgefaßt sind, in die Eintönigkeit des Alexandriners zwäng, und etwa noch äußre Regelmäßigkeit hinzufügt, sonst aber die Charakter und Situationen dem Wesentlichen nach stehen läßt, so ist keine Uebereinstimmung mehr zwischen Inhalt und Behandlung, und es wird diejenige Wahrheit eingebüßt, die noch auf dem Gebiet des Phantastischen möglich ist.

Der Reiz der spanischen Poesie überhaupt besteht in der Verbindung von hohem begeisterten Ernst in Gefühlen, die eigentlich aus dem Norden abstammen, mit dem lieblichen Anhauch des Südens und dem blendenden Pomp des Orients. Corneille

---

*) In der Einleitung zu seinem Theatro Hespanol.

hatte Verwandtschaft mit dem spanischen Geiste, aber nur von der ersten Seite; man könnte ihn für einen in der Normandie erzogenen Spanier halten. Es ist zu beklagen, daß er nicht nach dem Cid, ohne sich an ein fremdes Vorbild anzulehnen, Gegenstände behandelt hat, wo er sich seinem Gefühl für ritterliche Ehre und Treue ganz hätte überlassen können. Dagegen warf er sich in die römische Geschichte, und der strenge Patriotismus der älteren, die ehrgeizige Politik der späteren Römer, mußte ihm jene vertreten, und wurde gewissermaßen in deren Tracht gekleidet. Er ging weit weniger darauf aus, Schrecken und Mitleiden, als Bewunderung durch die Charakter, und Erstaunen durch die Lagen seiner Helden zu erregen. Er rührt fast nie, und kann nur selten erschüttern. Dabey, möchte ich sagen, hat er eine solche Vorliebe für die Bewunderung, daß es ihm nicht genügt, sie für den Heldenmuth der Tugend zu gebieten, er nimmt sie eben sowohl für den Heldenmuth des Lasters in Anspruch, durch die Kühnheit, Seelenstärke, Gegenwart des Geistes und Erhabenheit über alle menschlichen Schwächen, womit er seine Verbrecher und Verbrecherinnen ausrüstet. Ja oft brüsten sich seine Personen in prahlerischem Stolze, ohne daß man sieht, worauf sie Ursache hätten, stolz zu seyn: sie sind eben stolz auf ihren Stolz. Man kann wohl nicht häufig sagen, daß man an ihnen Antheil nimmt: entweder scheinen sie es nicht nöthig zu haben, bey so großen Hülfsquellen in sich selbst, oder sie verdienen es nicht. Den Kampf der Leidenschaften und Antriebe hat er dargestellt, aber meistens nicht als solchen unmittelbar, sondern schon in einen Streit

der Grundsätze verwandelt. In der Liebe hat man ihn am kältesten gefunden, das kommt daher, weil er sich nicht entschließen konnte, sie bloß als eine liebenswürdige Schwäche zu schildern, wiewohl er sie überall anbrachte, auch wo sie nicht hingehört, sey es aus Nachgiebig eit gegen den Zeitgeschmack, oder aus eigner Neigung zum ritterlichen Wesen, wo die Liebe immer als der Schmuck der Tapferkeit erscheint, als das fliegende bunte Fähnchen an der Lanze, die zierlich geknüpfte Schleife am Degen. Er schildert sie weit weniger mit ihrer sich unmerklich einschleichenden und unwillkürlich hinreißenden Gewalt, als wie eine anfänglich frey gewählte Pflicht ausschießender Huldigung, die aber nachher neben den ersten ihre Stelle behauptet So ist es wenigstens in seinen besseren Stücken, in den späteren muß die Liebe freylich oft dem Ehrgeize weichen, und diese beyden Triebfedern entkräften sich gegenseitig. Seine Frauen sind meistens nicht recht weiblich, und so ist ihnen die Liebe, die sie einflößen, wiederum nicht letzter Zweck, sondern Mittel. Sie spornen dadurch ihre Liebhaber zu großen Wagestücken an, zuweilen auch zu großen Verbrechen, und die Männer erscheinen dadurch mehrmals im Nachtheil, daß sie Werkzeuge in der Hand der Frauen sind, und sich von ihnen gleichsam auf heroische Botschaften aussenden lassen, um den vorgespiegelten Preis der Liebe zu gewinnen. Solche Frauen wie Emilie im Cinna und Rodogüne dürften der Liebe in Wahrheit gar nicht fähig seyn. Wenn aber Corneille in seinen Hauptcharaktern von den Verhältnissen der Natur abweicht, durch Uebertreibung des energischen und Hintansetzung des leidenden Theils, wenn seine Hel-

den allzu sehr wollen und allzu wenig empfinden, so ist er noch weit unnatürlicher in den Situationen. Diese sind durch unwahrscheinliche Annahmen dermaßen auf die Spitze gestellt, daß man sie eigentlich tragische Antithesen nennen kann, und daß es wiederum natürlich wird, wenn sie sich in einer Reihe epigrammatischer Sprüche ausdrücken. Er liebt es dabey, vollkommen symmetrische Gegensätze anzubringen. Seine Beredsamkeit ist oft bewundernswürdig durch ihre Stärke und Gedrängtheit, zuweilen artet sie in Geschraubtheit aus, und erschöpft sich in überflüßigen Anhäufungen. Die spätern Römer, Seneca der Philosoph und Lucan, haben ihm zu sehr als Muster vorgeschwebt, ja auch von dem Tragiker Seneca ist leider eine Ader in ihn übergegangen. Wegen dieses oft ermüdenden Pomps der Declamation sind einige dazwischen eingestreute einfache Worte *) ungebührlich gepriesen worden. Sie wären allerdings zu loben, wenn sie allein stünden, es folgen aber lange Reden darauf, welche den Eindruck wieder auslöschen. Wenn die spartanische Mutter, wie dort der Horatier, ihrem Sohne die bekannten Worte bey Ueberreichung des Schildes sagte: »Den, oder auf dem!« so fügte sie gewiß nichts weiter hinzu. Zur Darstellung des Ehrgeizes und der Herrschsucht, einer Leidenschaft, welche alle übrigen menschlichen Gefühle erstickt, und in einem zur kalten Wüsteney gewordnen Gemüth erst recht ihren Thron aufschlägt, war Corneille ganz vorzüglich berufen.

*) Z. B. das Qu'il mourût des alten Horaz; das Soyons amis, Cinna; auch das Moi der Medea, welches, beyläufig zu bemerken, vom Seneca entlehnt ist.

Seine Jugend fiel in die letzten bürgerlichen Kriege, er sah noch Reste der Feudal-Unabhängigkeit. Ich will nicht entscheiden, wie viel dies auf ihn gewirkt haben mag, aber unläugbar ist es, daß der Sinn für die große Bedeutung politischer Fragen, den er oft bewährt, dem folgenden Zeitalter ganz abhanden kam, und in Voltaire'n zuerst wieder rege ward. Seinen Tribut von Schmeicheley an Ludwig den Vierzehnten hat er übrigens auch, wie die sämmtlichen damaligen Dichter, in nun vergessenen Versen abgetragen.

Racine, der seit noch nicht einem vollen Jahrhundert entschieden für den Lieblingsdichter der französischen Nation erklärt worden ist, befand sich bey seinem Leben in einer bey weitem nicht so günstigen Lage, und konnte, ungeachtet manches glänzenden Erfolges, seines Ruhmes nicht ungestört froh werden. Was er für die letzte Ausbildung der französischen Sprache geleistet, wie unübertrefflich er in Ausdruck und Versbau gewesen, das hat man erst hintennach einsehen können, auf der Bühne hatte er Nebenbuhler, und zwar zum Theil unverdient vorgezogene Nebenbuhler. Auf der einen Seite machten die ausschließenden Bewunderer Corneille's, Frau von Sevigné an ihrer Spitze, förmlich Partey gegen ihn; auf der andern Seite suchte ihn der später aufgekommene Pradon zu überbieten, und es gelang ihm wirklich, nicht nur die Menge, sondern selbst, wie es scheint, den Hof für sich zu gewinnen, so sehr auch Boileau dagegen eifern mochte. Leider unterbrach der Verdruß darüber seine künstlerische Laufbahn, als er eben zur vollen Reife seines Geistes gelangt war; nachher verhinderte ihn

misverstandene Frömmigkeit, wieder zur Beschäftigung mit dem Theater zurückzukehren, und nur Frau von Maintenon konnte ihn zu Bearbeitung geistlicher Gegenstände für eine bestimmte Gelegenheit vermögen. Es ist wahrscheinlich, daß er sonst noch manches höhere geleistet haben würde, da man in seinen vorhandenen Werken fast durchgehends eine bedeutende Steigerung wahrnimmt. Er ist ein durchaus liebenswürdiger Dichter: er hatte eine große Empfänglichkeit für alle zarteren Regungen, und Anmuth in der Weise sie auszudrücken. Seine Mäßigung, die ihn nirgends über die Gränze des Gehörigen ausschweifen ließ, wollen wir ihm nicht zu hoch anrechnen, denn er hatte keinen Ueberfluß an Charakterstärke, ja es sind Spuren von Schwächlichkeit sichtbar, die sich auch, wie behauptet wird, in seinem Leben offenbart haben sollen. Der süßlichen Galanterie hat er gleichfalls gehuldigt, wo sie nur als ein Scheinbild der Liebe dazu dient, die Intrigue zu knüpfen, aber oft ist er zu einer echteren Schilderung der Liebe, besonders in seinen weiblichen Charaktern hindurchgedrungen, und viele seiner Liebesscenen athmen eine zärtliche Wollust, die sich unter dem Schleyer der schonendsten Sittsamkeit um so verführerischer einschleicht. Die Widersprüche unglücklicher Leidenschaft, die Verirrungen eines dem unwiderstehlichen Verlangen hingegebenen kranken Gemüths hat er rührender und inniger geschildert als vor ihm und vielleicht auch nach ihm irgend ein französischer Dichter. Ueberhaupt neigte er sich mehr zum Elegischen und Idyllischen als zum Heroischen. Ich will damit nicht sagen, daß er sich nie zu ernsteren und höheren Darstellungen er-

hoben hätte, wie im Britannicus und Mithridat, aber auch hier läßt sich wohl unterscheiden, was ihm sein Gegenstand aufgab, und was er mit persönlicher Vorliebe ausmahlte, wo er weniger dramatischer Künstler ist, als er sein Gefühl sprechen ließ. Indessen vergesse man nicht, daß Racine seine meisten Stücke sehr jung geschrieben, und daß dies wohl auf seine Wahlen Einfluß haben konnte. Selten empört er durch die unverkleidete Widerwärtigkeit ausgesuchter Greuel, wie Corneille und Voltaire; nur manchmal hat er das wirklich Harte, Schlechte und Niedrige unter allzu höflichen Formen versteckt. Die Anlage seiner Stücke kann ich nun einmal nicht so untadelich finden, wie die französischen Kunstrichter, am meisten hätte ich gegen die aus der alten Mythologie entlehnten einzuwenden: allein ich glaube, daß er bey den angenommenen Regeln und Schicklichkeiten sich in den meisten Fällen schwerlich behutsamer und geschickter aus dem Handel ziehen konnte, als er gethan hat. Wie viel auch an seinen einzelnen Hervorbringungen auszusetzen seyn mag, so kann man ihn vergleichungsweise und im Zusammenhange der französischen Literatur fast nicht übertrieben loben.

Mit Voltaire, dessen erste Erscheinung auf dem Theater in seiner frühen Jugend fast das Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten berührt, hebt eine neue Epoche des französischen Trauerspiels an. Die Veränderungen und Erweiterungen, die er beabsichtete und zum Theil auch wirklich bewerkstelligte, habe ich schon im Allgemeinen erwähnt. Corneille und Racine führten ein eigentliches Künstlerleben, sie waren mit ganzer Seele dramatische Dichter,

begehrten als Schriftsteller nichts weiter zu seyn, und alle ihre Studien waren darauf gerichtet. Voltaire hingegen wollte in allen möglichen Gattungen glänzen; eine unruhige Eitelkeit erlaubte ihm nicht, bloß nach der Vollkommenheit in einer einzigen zu streben; bey der vielseitigen Gewandheit seines Geistes konnte er Oberflächlichkeit und Unreife der Begriffe nicht vermeiden. Um sein Verhältniß zu seinen beyden Vorgängern in der tragischen Kunst richtig zu fassen, muß man die charakteristischen Züge der beyden Zeitalter, dessen, worin er den Ton angab, und des vorhergehenden classischen, mit einander vergleichen. Ueber die wichtigsten Angelegenheiten der Menschheit herrschte zu Ludwigs des Vierzehnten Zeit der hergebrachte Glaube unangetastet; man suchte in der Poesie nicht sowohl Bereicherung des Geistes als Ausbildung durch ein freyes und edles Ergötzen. Nun war das Bedürfniß des Denkens erwacht, und leider eilte dreister Vorwitz der ergründenden Tiefe weit voraus, und so hatte nach eingerissener öffentlicher Sittenlosigkeit gefährliche spottende Zweifelsucht die Grundfesten aller auf Religion, Sittlichkeit und die Gewährleistung des geselligen Vereins Bezug habenden Ueberzeugungen erschüttert. Voltaire war abwechselnd Denker, Rhetor, Sophist und Spötter. Seine zum Theil unlautern Absichten ließen ihm auch in seiner Laufbahn als Künstler keine vollkommene Unbefangenheit. Da er das Publicum nach einer mehr durch die Gunst der Vornehmen geduldeten als förmlich gut geheißenen und durch öffentliche Anstalten eingeführten Aufklärung lüstern sah, so ermangelte er nicht, diesem Bedürfniße entgegen zu kommen, und auf der

Bühne in schönen Versen vorzutragen, was man noch nicht von den Lehr- und Rednerstühlen predigen durfte; er benutzte die Poesie als Mittel zu fremdartigen Zwecken. Dies trübt sehr oft die künstlerische Reinheit seiner Darstellungen. Im Mahomet wollte er die Gefahren des Fanatismus aufstellen, oder, daß wir es nur gerade heraus sagen, des Glaubens an irgend eine Offenbarung überhaupt. Zu diesem Behuf entstellt er auf schnöde Art einen großen historischen Character, häuft widerwärtig die schreyendsten Greuel und peinigt das Gefühl. Da er allgemein als erbitteter Gegner des Christenthums bekannt war, so ersann er den Triumph für seine Eitelkeit, in der Zaire und Alzire dennoch durch christliche Gesinnungen zu rühren; und hier beschämte einmal sein bewegliches und wenigstens in augenblicklichen Aufwallungen für das Gute empfängliches Herz die eingewurzelten Tücken seines Verstandes; es gelang ihm wirklich, und diese rührenden religiösen Stellen klagen ihn wegen so vieler leichtsinniger Lästerungen der muthwilligen Verkennung an. Er hatte in England eine freyere Verfassung kennen gelernt und sich dafür begeistert. Corneille hatte den römischen Republicanismus und die Politik überhaupt wegen ihres poetischen Nachdrucks behandelt; Voltaire hingegen stellte sie poetisch dar, um politisch auf die Volksmeynung zu wirken. Da er die Griechen besser zu kennen glaubte als seine Vorgänger, auch vom englischen Theater und Shakespeare, welches zuvor für Frankreich unentdeckte Inseln waren, eine flüchtige Kenntniß erlangt hatte, so wollte er dies ebenfalls zu seinem Vortheil benutzen. Er drang auf den Ernst, die

Strenge und Einfachheit der griechischen Darstellung, und näherte sich ihr wirklich in so fern, daß er die Liebe bey der Behandlung verschiedner Gegenstände, wo sie nicht hingehörte, ausschloß. Er wollte die Majestät der griechischen Scene wieder auferwecken, und bewirkte von dieser Seite viel Gutes, daß man nach ihm die Augen bey der theatralischen Darstellung nicht mehr so kärglich abfand. Von Shakespeare entlehnte er, seiner Meinung nach, kühne Theaterstreiche, und damit gerieth es meistens am unglücklichsten: als er nach dem Vorgange jenes großen Meisters in der Semiramis einen Schatten aus der Unterwelt hervorzurufen wagte, offenbarte sich ein ganzer Haufe von Misverständnissen. Mit Einem Worte, er stellte beständig mit der dramatischen Kunst Versuche an, griff bald zu diesem bald zu jenem neuen Wirkungsmittel. Deswegen sind seine Arbeiten zuweilen auf dem halben Wege zwischen Studium und Kunstwerk stehen geblieben; man spürt etwas Schwankendes und Unfertiges in seiner ganzen Bildung. Corneille und Racine sind innerhalb ihrer Gränzen weit vollendeter; sie sind ganz das, was sie sind, und haben keine Ahndung von etwas anderem oder höherem. Voltaire's Ansprüche sind viel ausgedehnter als seine Mittel. Corneille hat die Maximen des Heroismus erhabener ausgesprochen, Racine die natürlichen Regungen sich anmuthiger ausdrücken lassen; Voltaire'n muß man zugestehen, daß er die sittlichen Triebfedern wirksamer ins Spiel gesetzt hat, daß er mehr auf die ursprünglichen Verhältnisse des Gemüths zurückgeht, und daher auch in einigen seiner Stücke innigere Rührung hervorbringt als jene beyden.

Nur der erste und letzte von diesen drey Meistern der tragischen Bühne der Franzosen sind fruchtbar zu nennen, und auch diese nicht in Vergleichung mit den Griechen. Daß Racine nicht mehr geliefert, rührt zwar zum Theil von zufälligen Lebensumständen her. Er genießt dabey des Vorzuges, daß, außer den ersten Jugendversuchen, sich seine sämmtlichen Stücke auf der Bühne und in der allgemeinen Schätzung erhalten haben. Von Corneille und Voltaire hingegen sind viele gleich anfangs gefallen, oder später verschwunden, und werden auch für die Lesung gänzlich verworfen und hintangesetzt, weswegen man Auswahlen aus ihren Werken unter dem Titel ihrer Meisterstücke veranstaltet hat. Ueberhaupt ist es merkwürdig, wie viele tragische Versuche in Frankreich verunglücken, gegen einen, der gelingt. Laharpe rechnet, daß seit Racine's Tode auf tausend Trauerspiele vorgestellt oder gedruckt seyen, wovon sich außer denen von Voltaire etwa dreyßig auf dem Theater erhalten haben. Ungeachtet des großen Wetteifers in diesem Fache ist daher das tragische Repertorium der Franzosen gar nicht zahlreich. Wir machen uns nicht anheischig, ein vollständiges Verzeichniß davon zu liefern, noch weiter liegt es über unsere Gränzen hinaus, einzelne Stücke umständlich zergliedernd zu prüfen. Andeuten können wir nur mit flüchtigen Zügen den Charakter und verhältnißmäßigen Werth der vornehmsten Werke jener drey Meister, und einiger Andern, die ausnahmsweise erwähnt zu werden verdienen.

Corneille eröffnete die Laufbahn seines Ruhmes auf das glänzendste mit dem Cid, wovon ihm

freylich nur die Ausführung zugehört: den Plan des Spaniers scheint er genau befolgt zu haben. Der Cid des Guillen de Castro ist mir noch nie zu Handen gekommen, um eine genaue Vergleichung anstellen zu können. Nach den beygefügten Proben zu urtheilen, ist das Stück viel einfacher geschrieben, mit rednerischem Pomp hat es erst der französische Bearbeiter ausgestattet. Was er dagegen weggelassen und aufgeopfert, steht dahin. Alle französischen Kritiker sind darüber einverstanden, die Rolle der Infantinn sey überflüssig. Sie sehen nicht ein, wie der spanische Dichter dadurch, daß eine Fürstinn in ihrer Neigung zum Rodrigo ihren erhabenen Rang vergißt, ihn als die Blüthe liebenswürdiger Ritterschaft hat heben, und Chimene's gegen so mächtige Beweggründe sich behauptende Liebe um so mehr hat rechtfertigen wollen. Freylich müßte die Leidenschaft der Infantinn musikalischer, und die Thaten Rodrigo's gegen die Mohren müßten epischer, d. h. anschaulicher entfaltend, ausgeführt seyn, um für sich zu reizen und im Ganzen zu wirken, was sie sollen. Vermuthlich sind sie es im Spanischen. Das allgemeine Entzücken bey Erscheinung dieses Stücks, das ohne Einmischung irgend einer unedlen Triebfeder ganz auf den Widerstreit der reinsten Gefühle, der Ehre, Liebe und kindlichen Pflicht gebaut ist, zeigte von noch nicht ausgestorbenem romantischen Sinn unter den Zuschauern, die sich den natürlichen Eindrücken überließen. Die Gelehrten miskannten dies gänzlich; sie behaupten, die Academie an ihrer Spitze, dieser Gegenstand (einer der schönsten, die je einem Dichter zu Theil geworden) tauge nicht

für das Trauerspiel; sie rügten in ihrer Unfähigkeit, sich historisch in ein anderes Zeitalter zu versetzen, vielerley vermeynte Unwahrscheinlichkeiten und Unschicklichkeiten *). Ein Trauerspiel im Sinne der Alten ist der Cid freylich nicht, auch hatte ihn der Dichter zuerst eine Tragikomödie genannt. Wäre nur bey dieser Gelegenheit die Rücksicht auf den Aristoteles bey Dingen, die gar nicht unter seine Gerichtsbarkeit gehören, abgekommen!

Den Horatiern wird Mangel an Einheit vorgeworfen: die Ermordung der Schwester und die Lossprechung des siegreichen Römers soll eine zweyte von dem Gefecht der Horatier und Curiatier unabhängige Handlung seyn. Corneille hat sich dies selbst einschwatzen lassen. Ich finde ihn hierüber vollkommen gerechtfertigt. Wenn Camilla's Ermordung nicht mit dargestellt werden sollte, so hatten die Weiber auch in den ersten Aufzügen nichts zu schaffen, und ohne den Sieg des Patriotismus über die Familienbande wäre das Gefecht keine Handlung, sondern bloß eine Begebenheit ohne tragische Verwicklung gewesen. Ein wahrer Mangel scheint es mir aber, daß Corneille einen öffentlichen Vorfall, der über das Schicksal zweyer Staaten entscheidet, ganz intra privatos parietes mit Beseitigung alles Anschaubaren abgehandelt hat. Darum sinkt auch der fünfte Act so sehr. Welchen ganz andern Eindruck müßte es machen, wenn Ho-

*) Scuderi spricht sogar von der Chimene als einem Ungeheuer, und nennt das Ganze kurzweg: »Ce méchant combat de l'amour et de l'honneur.« Allerliebst! Der Mann verstand sich aufs Romantische.

ratius im Angesicht des Königs und Volkes feyerlich nach jenem grausen Gesetzesspruch gerichtet, und durch das Flehen und Wehklagen des Vaters gerettet würde, wie Livius den Hergang beschreibt. Ferner begnügte sich der Dichter nicht mit einer Schwester der Horatier, die einen Curiatier liebt, welche ihm die Geschichte an die Hand gab; er mußte noch eine Schwester der Curiatier, mit einem Horatier vermählt, dazu erfinden: und wie in jener die persönliche Neigung über die Vaterlandsliebe, so hat in dieser die erste über die letzte die Oberhand. Hieraus entsteht eine große Unwahrscheinlichkeit: denn wie wurden bey einer schon bekannten Familienverbindung Männer zu dem Zweykampfe gewählt, die gegenseitige Ursache sich zu schonen hatten? Auch ist der Schwestermord des Siegers nur dann erträglich, wenn man ihn sich in der trotzigsten noch ganz ungebändigten Jugend denkt. Horatius, schon Gatte, hätte weiser und milder seine unglückliche Schwester ertragen, oder er war ein roher Wütherich.

Cinna wird gemeiniglich weit über die Horatier gestellt, wiewohl in der Reinheit der Gesinnungen hier ein tiefer Fall aus jener idealischen Sphäre zu spüren ist, worin sich die Handlung der beyden vorhergehenden Stücke bewegt. Alles ist verworren und vielfach getrübt. Cinna's Republicanismus ist nur Deckmantel einer andern Leidenschaft: er ist ein Werkzeug in den Händen Emiliens, die ihrerseits immerfort ihre vorgebliche Liebe ihrer Rachsucht aufopfert. Augusts Großmuth ist zweydeutig als die Klugheit eines durch das Alter furchtsam gewordenen Tyrannen. Die Verschwörung ist mit

einer prächtigen Erzählung in den Hintergrund geschoben: sie erregt nicht jene düstere Spannung, wodurch sie zu einem so theatralischen Gegenstande wird. Emilien, die eigentliche Seele des Stücks, nannte der geistreiche Balzac lobend »eine anbetungswürdige Furie.« Allein die Furien selbst konnten durch Reinigungen und Büßungen versöhnt werden: Emilie bleibt allen Besäuftigungen des Wohlthuns unzugänglich; die Anbetung eines so unweiblichen Geschöpfes möchte kaum einem Liebhaber hingehen. Auch hat sie keine bessern Anbeter, als Cinna und Maximus, ein paar große Schurken, deren Reue zu spät kommt, um für aufrichtig gehalten zu werden.

Es offenbart sich hier schon die Anlage zu einem Macchiavellismus der Triebfedern, worein die Dichtung des Corneille späterhin ganz und gar ausartete, und der nicht bloß widerwärtig, sondern obendrein meistens ungeschickt und schwerfällig ist. Er schmeichelte sich, in Absicht auf Welt- und Menschenkenntniß, Hof und Politik die feinsten zu übersehen. Mit einem grundehrlichen Gemüth hatte er die Anmaßung, »den mörderischen Macchiavell in die Lehre nehmen« zu wollen, und kramt alles, was er sich von dergleichen Künsten gemerkt hat, breit und lehrhaft aus. Er hat keine Ahndung davon, wie eine gewissenlose selbstsüchtige Politik leise auftritt und sich geschmeidig verstellt. Wenn er dessen irgend fähig gewesen wäre, hätte er doch von Richelieu hierin etwas lernen können.

Unter den übrigen Stücken, worin Corneille römischen Freyheits- oder Herrschersinn geschildert hat, ist der Tod des Pompejus das hervor-

stechendste, jedoch von einer mehr blendenden als echten Größe erfüllt, wie es sich von einem Cento aus den hyperbolischen Anthitesen des Lucan nicht anders erwarten ließ. Diese Bravurstücke der Rhetorik sind am Faden einer übel zusammenhängenden Verwicklung aufgereiht. Neben der Schilderung der letzten Schicksale des großen Pompejus, neben der racheathmenden Trauer seiner Gattinn und dem großmüthigen Mitleiden Cäsars, stechen die Intriguen des Ptolemäus, und die ehrgeizige Koketterie seiner Schwester Cleopatra kleinlich ab. Kaum hat der Sieger dem unwilligen Schatten seines Gegners die letzte Pflicht geleistet, so legt er seine Huldigungen zu den Füßen der schönen Königinn: er ist nicht bloß verliebt, sondern verliebt mit Seufzern und Flammen. Cleopatra will ihrerseits, nach des Dichters eigenem Ausdruck, mit ihren Liebäugeleyen den Scepter ihres Bruders erhaschen. Cäsar hat allerdings nach seiner Weise eine Menge Frauen geliebt: allein diese etwas cynischen Liebschaften, ganz nach der Wahrheit dargestellt, dürften überhaupt auf der Bühne unschicklich seyn. Wer kann sich wohl des Lachens enthalten, wenn Roma in der Rede Cäsars die keusche Liebe der Cleopatra um kleine Cäsarn anfleht?

In einem viel späteren Werke, Sertorius, hat Corneille Mittel gefunden, den großen Pompejus klein, und den Helden lächerlich erscheinen zu lassen. Sertorius ruft einmal aus:

Que c'est un sort cruel d'aimer par politique!

Dies läßt sich auf die sämmtlichen Personen des Stücks anwenden. Sie lieben zwar eigentlich ganz und gar nicht, aber sie lassen eine vorgebliche Liebe

politischen Zwecken dienen. Sertorius, ein abgehärteter Krieger, thut unter grauen Haaren verliebt in die spanische Königinn Viriata, gleichwohl schiebt er einen andern vor, und bietet sich selbst der Aristia an; da Viriata in ihn dringt, sich auf der Stelle mit ihr zu vermählen, bittet er sie ängstlich um Aufschub: Viriata geht, nebst andern artigen Redensarten, rund mit der Sprache heraus, sie wisse weder was lieben noch was hassen sey; Aristia, die verstoßene Gattinn des Pompejus, sagt zu diesem: Nimm mich wieder, sonst heirathe ich einen andern; Pompejus bittet sie, sich nur bis zu Sylla's Tode zu gedulden, den er nicht beleidigen dürfe; von dem niedrigen Bösewicht Perpenna nichts zu erwähnen. Die Anlage zu solchem Seelenfrost nimmt man schon frühzeitig an Corneille wahr, bis auf einen unglaublichen Grad gesteigert aber in den Werken seines Alters.

Im Polyeuct sind christliche Gesinnungen nicht unwürdig ausgedrückt; doch finden wir darin mehr gläubige Ehrerbietung als innige Begeisterung für die Religion: die Wunder der Gnade sind mehr behauptet, als mit geheimnißvoller Erleuchtung begriffen. Sowohl der Ton als die Situationen in den ersten Aufzügen neigen sich gar sehr zum Lustspiel, wie schon Voltaire bemerkt. Eine Frau, die sich aus Gehorsam gegen ihren Vater ohne Neigung verheirathet hat, die ihrem zu spät zurückkommenden Liebhaber und zugleich ihrem Gatten erklärt, daß ihre Zärtlichkeit für jenen noch fortdauert, aber sich in den Gränzen der Tugend halten soll; ein gemein eigennütziger Vater, den es verdrießt, den ersten Bewerber, da er nun ein

Günstling des Kaisers geworden, nicht zum Schwiegersohn vorgezogen zu haben: alles dies verheißt keine großen tragischen Entscheidungen. Paulina's getheiltes Herz ist wohl in der Natur, und thut folglich der Theilnahme keinen Abbruch. Man kommt überein, ihre Lage und der Charakter des Severus mache den vornehmsten Reiz der Stücke aus. Allein durch den handelnden Edelmuth dieses Römers, der dabey eine Leidenschaft zu überwinden hat, wird die Entsagung Polyeucts, die ihm stets nichts zu kosten scheint, sehr in den Schatten zurückdrängt. Man hat hieraus folgern wollen, das Märterthum sey überhaupt ein ungünstiger Gegenstand für die Tragödie. Mit großem Unrecht. Die Freudigkeit, womit die Märtyrer in Qual und Tod gingen, war nicht Unempfindlichkeit, sondern der Heldenmuth der höchsten Liebe: sie mußten zuvor in unaussprechlich schmerzlichen Kämpfen den Sieg über jede irdische Anhänglichkeit erringen, und durch die Darstellung dieser Kämpfe, dieser Aengstigungen der sterblichen Natur, während der Seraph sich zum Himmel schwingt, kann der Dichter die innigste Rührung erwecken. Das Mittel, wodurch im Polyeuct die Katastrophe bewirkt wird, nähmlich die eben so stumpfsinnige als niederträchtige Pfiffigkeit des Felix, vermöge deren die Bemühungen des Severus, seinen Nebenbuhler zu retten, zu dessen Untergange ausschlagen, ist über allen Ausdruck verwerflich.

Wie sehr sich Corneille im symmetrischen Antithesenspiel der Intrigue gefiel, sieht man daraus, daß er Rodogüne für sein Lieblingswerk erklärt. Ich begnüge mich, auf Lessing zu verweisen, der

es lustig genug ins Licht gesetzt, wie sich die beyden trübseligen Prinzen zwischen einer Mutter, welche sagt: »Wer die Geliebte ermordet, den ernenne ich zum Thronerben,« und einer Geliebten, welche sagt: »Wer die Mutter ermordet, den erwähle ich zum Gemahl,« albern hin und her hetzen lassen, statt die beyden Furien kurz und gut mit einander einzusperren. Voltaire kommt immer auf den fünften Act zurück, als eine der herrlichsten Erscheinungen der französischen Bühne. Diese absondernde Beurtheilung von Kunstwerken, welche Theile im Widerspruch mit dem Ganzen lobt, ohne das sie nicht bestehen können, ist uns gänzlich fremd.

Was den Heraclius betrifft, so gibt sich Voltaire die unnütze Mühe darzuthun, daß Calderon den Corneille nicht nachgeahmt, auf der andern Seite bemühte er sich vergeblich abzuläugnen, daß dieser jenen vor Augen gehabt und benutzt. Corneille gibt zwar alles für seine Erfindung aus, allein er hatte auch nur nothgedrungen anerkannt, was er dem Verfasser des spanischen Cid verdankte. Der Hauptknoten, nähmlich die Ungewißheit des Tyrannen Phocas, wer von den beyden Jünglingen sein eigner Sohn oder der Sohn seines ermordeten Vorgängers ist, hat mit dem eines Schauspieles von Calderon große Aehnlichkeit, und die Geschichte gab nichts dergleichen an die Hand; im Uebrigen ist die Anlage freylich ganz verschieden. Wie dem auch sey, beym Calderon steht die sinnreiche Kühnheit ausschweifender Erfindungen immer in gleichem Verhältniß mit dem erhöhten Farbenzauber der Poesie; beym Corneille wird man durch das Kopfbrechen, was es kostet, eine schwerfällig gesponnene

Intrigue zu entwirren, nur durch eine Reihe tragischer Epigrammen ohne allen Genuß für die Phantasie entschädigt.

Nicomedes ist ein politisches Lustspiel, dessen Trockenheit durch den durchgehends ironischen Ton in den Reden des Helden kaum einigermaßen aufgeheitert wird.

Dies ist es ungefähr, was vom Corneille noch auf der Bühne erscheint. Seine späteren Werke sind durchaus nur Abhandlungen in geschraubter Gesprächsform über die Staatsraison in diesem und jenem schwierigen Fall. Man könnte eben so gut eine Schachpartie als Trauerspiel aufführen.

Wenn man die Geduld hat, sich durch die unlesbaren Stücke Corneille's hindurchzuarbeiten, so wird man mit Verwunderung wahrnehmen, daß sie nach denselben Grundsätzen gebaut und bis auf die Vernachläßigung des Styls mit nicht geringerem Aufwand dessen, was ihm für Kunst galt, ausgeführt sind, als seine bewunderten Werke. So hat z. B. der Attila in der Anlage eine auffallende Aehnlichkeit mit der Rodogüne. Merkwürdig ist es, in seinen eignen Beurtheilungen zu sehen, auf was für unwesentliche Dinge er ein Gewicht legt, und wie er dabey um den höchsten Zweck der tragischen Dichtung, die Tiefen der menschlichen Gemüther und Schicksale zu enthüllen, ganz unbekümmert scheint. Bey der ungünstigen Aufnahme, die er häufig zu berichten hat, weiß er immer als Ausflucht für seine Eigenliebe, irgend einen Nebenumstand vom Zaun zu brechen, der an dem Unfalle Schuld gewesen seyn soll.

An den zwey ersten Jugendversuchen Racine's

verdient eben nichts bemerkt zu werden, als die Biegsamkeit, womit er sich in die Schranken fügte, die Corneille der von ihm geöffneten Bahn gesetzt hatte. In der Andromache machte er sich frey, und war zum erstenmal er selbst. Er drückte die innern Kämpfe und Widersprüche der Leidenschaft mit einer Wahrheit und einem Nachdruck aus, wie man sie auf der französischen Bühne noch nicht vernommen hatte. Andromache's Witwentreue und mütterliche Zärtlichkeit ist rührend schön; die stolze Hermione reißt selbst in ihren wilden Verirrungen hin. Ihr Abscheu vor dem Orest, nachdem er das Werkzeug ihrer Rachbegierde geworden, und sein verzweiflungsvolles Aufwachen aus der frevelhaften Verblendung, ist beynahe tragisch groß zu nennen. Die männlichen Rollen sind, wie meistentheils beym Racine, weniger vortheilhaft ausgestattet. Das beständige Drohen des Pyrrhus, den Astyanax auszuliefern, wenn Andromache ihn nicht erhören will, neben seinen galanten Betheurungen, ist der Kunstgriff eines Henkers, der die Folter mit höflichen Redensarten anlegt. Man hat Mühe, sich den Orest nach seiner grausen That als einer spröden Geliebten nachziehend zu denken. Der Muttermord wird mit keiner Sylbe erwähnt, er schien ihn das ganze Stück hindurch vergessen zu haben: woher kommen denn nun am Ende auf einmal die Furien? Das ist ein seltsamer Widerspruch. Die Verknüpfung des Ganzen hat zu sehr das Ansehen gewisser Kinderspiele, wo immer eins vor dem andern läuft und das andre zu erhaschen sucht.

Am Britannicus habe ich schon oben die historische Gründlichkeit der Darstellung gepriesen.

Nero, Agrippina, Narcissus und Burrhus sind so richtig gezeichnet, oft mit leisen Andeutungen, und mit so bescheidner Farbenmischung ausgemahlt, daß von Seiten der Charakteristik wohl kein französisches Trauerspiel vorzüglicher ist. Racine hat hier die Kunst besessen, vieles Nichtgesagte verstehen, und die Zukunft voraus erblicken zu lassen. Nur eine unhaltbare Zusammenstellung, die dem Dichter entschlüpft ist, will ich rügen. Er schildert uns den grausamen Wollüstling, den die Erziehung nur scheinbar gezähmt hatte, wie er zuerst aus den Banden der Zucht und Tugend losbricht. Dennoch spricht Narcissus am Schlusse des vierten Actes, als hätte er sich schon damals als Schauspieler und Wagenlenker dem Volk Preis gegeben. Zu dieser Schmach sank er erst durch ernste Verbrechen abgehärtet herab. Den vollständigen Nero, d. h. neben dem schmeichlerischen und feigen Wüterich in derselben Person den eitlen Phantasten vorzustellen, der als Dichter, Sänger, Schauspieler, beynahe als Gaukler um Bewunderung buhlte, und noch in der Todesangst Homerische Verse anführte, dürfte nur in einem gemischten Schauspiele möglich seyn, und nicht wo durchgängig tragische Würde gefodert wird.

Gegen die Berenice, diese Preisaufgabe einer tugendhaften Prinzessinn, scheinen mir die französischen Kunstrichter gewöhnlich sehr ungerecht zu seyn. Es ist zwar ein idyllisches Trauerspiel, aber voll zarter Gemüthlichkeit. Niemand weiß weibliche Schwächen schonender mit einer gewissen Würde zu umkleiden als Racine. Wer kann zweifeln, daß Berenice dem Titus längst alle Beweise ihrer Zärtlichkeit zugestanden hat, wiewohl es sorgfältig ver-

schleyert wird? Sie gleicht einer Magdalena von Guido, die schmachtend ihr Entsagen bereut. Der Hauptfehler des Stückes ist die überlästige Rolle des Antiochus.

Vom Bajazet soll Corneille bey der ersten Aufführung geurtheilt haben, diese Türken seyen sehr französirt. Der Tadel trifft anerkanntermaßen hauptsächlich die Rollen des Bajazet und der Atalide. Der alte Großvizier ist wohl türkisch genug, und wenn sich eine Sultaninn einmal zum Sultan macht, so mag sie auch so sultanisch das Schnupftuch zuwerfen als die abscheuliche Roxane. Uebrigens habe ich schon bemerkt, daß die Türkey in ihrer baaren Rohheit schwerlich einem gebildeten Publicum vorgeführt werden dürfte. Racine fühlte dies, verfeinerte aber bloß die Formen, ohne die Grundlage zu ändern. Die Stummen und das Erdrosseln waren Motive, die im Serail nicht entrathen werden konnten, und so gibt er verschiedentlich sehr zierliche Umschreibungen vom Stranguliren. Dies ist eben widersprechend: wenn man mit dem Gedanken einer Sache so vertraut ist, so nennt man sie auch bey ihrem wahren Nahmen.

Die Intrigue des Mithridat hat, wie Voltaire bemerkt, große Aehnlichkeit mit der des Geizigen von Moliere. Zwey Brüder bewerben sich um die Braut ihres Vaters, der mit List heraus bringt, welchen sie liebt, indem er sich stellt, als wollte er sie abtreten. Die Bestürzung beyder Söhne, da sie erfahren, daß der todt geglaubte Vater noch lebt und eben ankommt, ist in der That ungemein komisch. Der eine ruft: Qu'avons-nous fait! So erschrecken Schulknaben, die sich eines Unfugs be-

wußt sind, wenn der Lehrer unvermuthet hereintritt. Die politische Scene, wo Mithridat seine Söhne über den großen Entwurf der Eroberung Roms zu Rathe zieht, und worin Racine mit dem Corneille glücklich wetteifert, ist zwar logisch in den Zusammenhang verwebt, aber zu dem Ton des Ganzen, und dem Eindruck, den es bewirken soll, paßt sie dennoch nicht. Alle Theilnahme richtet sich auf Monime, sie ist eine von Racine's liebenswürdigen Schöpfungen, und erregt ein zärtliches Bedauern.

Ueber kein Werk dieses Dichters möchte das Urtheil deutscher Leser wohl weiter von dem der französischen Kritiker und ihres ganzen Publicums abweichen, als über die Iphigenia. Voltaire erklärt sie für das Trauerspiel aller Zeiten und Völker, welches sich der Vollkommenheit, in sofern sie dem Menschen vergönnt ist, am meisten nähere, und seine Landsleute stimmen ihm ziemlich allgemein bey. Wir sehen darin nur eine modernisirte griechische Tragödie, deren Sitten nicht mehr zu den mythologischen Ueberlieferungen passen, deren Einfachheit durch die intriguirende Eriphile zerstört wird, und worin der verliebte Achilles, wie trotzig er sich auch sonst benehmen mag, vollends nicht zu ertragen ist. Laharpe behauptet, der Achilles des Racine sey sogar Homerischer als der des Euripides. Was soll man darauf sagen? Um die Aussprüche solcher Kunstrichter zu erlernen, müßten wir zuvörderst die Griechen vergessen.

Ueber die Phädra darf ich mich um so kürzer fassen, da ich ihr eine eigne Schrift gewidmet. Mag Racine noch so viel vom Euripides und Seneca

entlehnt, noch so viel an jenem verdorben und an diesem nicht gebessert haben, so war es doch ein großer Fortschritt von der beliebten Manier seiner Zeit zum echteren tragischen Styl. Wenn man die Phädra des Pradon damit vergleicht, die den Zeitgenossen eben darum so sehr gefiel, weil gar keine Spur der alten mehr darin übrig, sondern alles zu einem neumodigen Miniaturbildchen für ein Putz-Cabinet verkleinert war, so muß man den Dichter um so mehr bewundern, der noch in diesem Grade die alten Dichter fühlte, und Muth hatte, sich an sie anzuschließen, der gegen den herrschenden verschrobenen Geschmack so viel Reinheit und unverkünstelte Einfalt zu behaupten wußte. Wenn Racine wirklich gesagt hat, der einzige Unterschied zwischen seiner Phädra und der des Pradon sey, daß er zu schreiben wisse, so that er sich selbst schreyendes Unrecht, und ließ sich von der unseligen Lehre seines Freundes Boileau verblenden, als ob das Wesen der Poesie in Diction und Versbau, und nicht in Dichtung und Darstellung bestände.

Die zwey letzten Stücke Racine's sind, wie bekannt, aus einer ganz andern Epoche seines Lebens, beyde auf dieselbe Veranlassung geschrieben, aber einander sehr ungleich. Esther verdient kaum den Nahmen eines Trauerspiels; zur Ergötzuug für artige Fräulein in einer frommen Erziehungsanstalt eingerichtet, geht es nicht sonderlich über seine Bestimmung hinaus. Gleichwohl machte es ein ungemeines Glück. Die Einladung zu den Vorstellungen in St. Cyr wurde als eine Hofgunst angesehen; Schmeicheley und Schadenfreude wußten An-

spielungen darin ausfindig zu machen: Ahasverus sollte Ludwig der Vierzehnte, Esther Frau von Maintenon seyn, die nur beyläufig erwähnte stolze Vasti deutete man auf Frau von Montespan, und Haman auf den Minister Louvois. Das ist in der That ein etwas profaner Gebrauch der heiligen Geschichte, wenn ihn der Dichter anders bezweckte. In der Athalie hingegen zeigte er sich zum letztenmal, ehe er von der Poesie und der Welt Abschied nahm, in seiner ganzen Stärke. Sie ist nicht nur sein vollendetstes Werk, ich trage kein Bedenken, sie unter allen französischen Tragödien für diejenige zu erklären, die, rein von allen Manieren, sich dem großartigen Styl der Griechen am meisten nähert, wie denn auch der Chor völlig im Sinne der Alten, nur nach unsrer Musik und Einrichtung der Bühne auf andre Weise eingeführt ist. Die Scene hat die Majestät einer öffentlichen Handlung; Erwartung, Rührung und Erschütterung wechseln immer steigend; bey der strengen Enthaltung von allem Fremdartigen ist eine reiche Mannigfaltigkeit, zuweilen Anmuth, öfter Hoheit entfaltet. Der Schwung der Propheten trägt die Phantasie zu kühneren Flügen als gewöhnlich empor. Die Bedeutung ist die, welche ein religiöses Drama haben soll: auf der Erde der Kampf des Guten und Bösen, und am Himmel das wache Auge der Vorsehung, aus unzugänglicher Glorie Entscheidung herniederstrahlend. Alles wird von Einem Hauche beseelt: von der frommen Begeisterung des Dichters, an deren Echtheit dies Werk eben so wenig als sein Leben zweifeln läßt. Dies eben fehlt so vielen anmaaßlichen französischen Kunstwerken: nicht

innige Liebe zur Sache, sondern die Begierde nach äußerer Wirkung hat sie eingegeben, und so blickt überall die Künstlereitelkeit hervor, und erkältet das Gemüth.

Man weiß das unglückliche Schicksal dieses Stücks. Gewissenszweifel über die Unerlaubtheit aller theatralischen Vorstellungen (die der gallicanischen Kirche ausschließlich eigen zu seyn scheinen, denn in Italien und Spanien haben fromme Männer hierüber ganz anders gedacht) verhinderten die Aufführung in St. Cyr; es erschien im Druck, und wurde allgemein verunglimpft und verworfen, und diese Verwerfung dauerte noch lange nach Racine's Tode fort. So unfähig alles Ernstes war der läppische Geschmack dieses Zeitalters.

Unter den damaligen Dichtern verdient noch der jüngere Corneille bemerkt zu werden, der weniger durch Heroismus in Erstaunen zu setzen suchte, als sein Bruder, als er durch »jene Zärtlichkeiten, die so sehr gefallen,« wie Pradon sagt, sich um die Gunst der Zuschauer bewarb. Von seinen zahlreichen, der Vergessenheit überantworteten Trauerspielen haben sich nur zwey auf der Bühne behauptet: der Graf von Essex und Ariadne. Die letztere ist ganz nach dem Muster der Berenice gebildet: eine Tragödie, deren Katastrophe im eigentlichen Verstande in einer Ohnmacht besteht. Die Lage der hingegeben liebenden Ariadne, die sich nach allen Aufopferungen von Theseus verlassen, von ihrer eigenen Schwester verrathen sieht, ist mit rührender Wahrheit ausgedrückt. So oft sich eine Schauspielerinn mit einnehmender Gestalt und sanfter Stimme dazu findet, wird sie immer Theilnahme

einflößen. Die übrigen Rollen: der kalt verlegene Theseus, die intriguirende Phädra, die bis zu Ende ihre Verstellung gegen eine ihr vertrauende Schwester fortsetzt, der vermittelnde Pirithous, und der König Oenarus, der sich zu der erledigten Stelle des Liebhabers unermüdlich anbietet, sind gar zu kläglich und oft sogar lächerlich. Uebrigens sind die wüsten Felsen von Naxos hier ganz zu modernen Gesellschaftszimmern abgeglättet, und die Prinzen, womit sie bevölkert sind, suchen die unglückliche Prinzessinn, die allein etwas Natur in sich hat, auf feine Art bey Seite oder einander zuzuschieben.

Crebillon fällt der Zeit nach zwischen Racine und Voltaire, doch war er noch Mitbewerber des letzteren. Eine zahlreiche Partey wollte ihn, da er schon hoch in Jahren war, Voltaire'n entgegen, ja weit über ihn stellen. Nur leidenschaftliche Parteylichkeit oder ein höchst verkehrter Geschmack, oder, was am wahrscheinlichsten ist, beydes zusammen konnten zu einer solchen Ungerechtigkeit verleiten. Denn weit entfernt, zur Läuterung der tragischen Kunst beygetragen zu haben, schließt er sich unverkennbar nicht an die besseren, sondern an die manierirten Schriftsteller aus dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten an. Bey gänzlicher Unbekanntschaft mit den Alten überhebt er sich gegen sie. Seine Lieblingsbücher waren die altfränkischen Romane eines Calprenede und andrer von gleichem Schlage: aus diesen schöpfte er seine überladenen und schlaff geknüpften Verwickelungen. Ein Mittel dazu, das er fast überall wieder anbringt, ist die unbewußte oder wissentliche Verkleidung der Hauptpersonen unter fremden Nahmen, wovon im Heraclius das

erste Beyspiel gegeben war. So lernt sich Orest in seiner Electra erst nach der Mitte des Stückes kennen. Die beyden Geschwister und ein Sohn und eine Tochter Aegisth's sind fast nur mit ihrer Doppelliebschaft beschäftigt, die zur Hauptsache weder hilft noch schadet; und Clytämnestra wird durch eine aufgefangene Wunde wider Willen Orests, der sie nicht kennt, umgebracht. Die Ausschweifungen jeder Art, z. B. die Schamlosigkeit, womit Semiramis in ihrer Leidenschaft beharrt, nachdem sie erfahren, daß deren Gegenstand ihr leiblicher Sohn ist, nicht zu erwähnen. Einige leere Wüthereyen und Gemeinplätze des Grausens haben dem Crebillon den Beynahmen des Schrecklichen erworben, der uns einen Maaßstab für den barbarisch verkünstelten Zeitgeschmack, und den unendlichen Abstand von aller Natur und Wahrheit, bis wohin man gerathen war, abgeben kann. Es ist, als ob man in der Mahlerey den Coypel wegen seiner Schnörkeleyen den Majestätischen nennen wollte.

Voltaire'n ist von seinem ersten Eintritt in die dramatische Laufbahn weder die Einsicht abzusprechen, daß man höher und weiter streben müsse, noch der Eifer, dies wirklich zu leisten. In wiefern es ihm damit gelungen, wie sehr er selbst noch in Nationalvorurtheilen befangen war, gegen die er sich erhob, das ist eine andere Frage. Zur leichtern Uebersicht seiner Werke wird es dienlich seyn, die Stücke, worin er mythologische Stoffe, und die, worin er römische Geschichte behandelt hat, zusammen zu stellen.

Seine früheste Tragödie, Oedipus, ist ein

Gemisch von Annäherung an die Griechen *) (mit dem Vorbehalt, versteht sich, es besser zu machen) und von Nachgiebigkeit gegen die herrschende Manier. Die echteren Züge verdankt Voltaire dem Sophokles, den er in seinen Vorreden lästert, und gegen dessen Katastrophe die seinige doch nur matt ist. Nicht weniges aber ist aus dem frostigen Oedipus des Corneille in diesen übergegangen, besonders nimmt der in die Jocaste verliebte Philoctet hier ungefähr dieselbe Stelle ein, wie dort Theseus und Dirce. Voltaire entschuldigt sich mit der Tyranney der Schauspieler, der ein junger noch unberühmter Schriftsteller sich nicht entziehen konnte. Zu bemerken sind die häufigen Anspielungen gegen die Priester, den Aberglauben u. s. w., welche schon so früh die nachmalige Richtung seines Geistes verriethen.

In der Merope, einer Arbeit seiner reifsten Jahre, sollte nun die Wiedererweckung der echten griechischen Tragödie, dieses schwierige, lange angekündigte und verbreitete Werk, zur Vollendung

---

*) Die Bewunderung für sie scheint ihm mehr durch fremden Einfluß als eignes Studium gekommen zu seyn. Er erzählt in seinem Briefe an die Herzoginn von Maine von dem Orest, wie er in seiner frühesten Jugend in einem fürstlichen Hause Zutritt gehabt, wo man sich mit Lesung des Sophokles, aus dem Stegreife übersetzend, beschäftigte, und wo es Männer gab, welche die Ueberlegenheit des griechischen Theaters über das französische anerkannten. Solche Kenner dürfte man jetzt in Frankreich, bey der allgemeinen Hintansetzung des Studiums der Classiker vergeblich suchen, vollends unter Weltleuten.

gebracht werden. Das wirklich Verdienstliche ist die Ausschließung der herkömmlichen Liebeleyen (wovon aber doch schon Racine in der Athalie das Beyspiel gegeben hatte); denn sonst bedarf es für deutsche Leser kaum einer Erinnerung, wie vieles nicht so recht im griechischen Geiste gedacht ist. Auch sind die Vertrauten ganz nach dem alten Zuschnitt. Die übrigen Mängel des Stückes hat Lessing umständlich und, fast möchte ich sagen, allzu scharf gerügt. Eine gewisse Gunst wird diesem Trauerspiele auf der Bühne bey einer guten Darstellung schwerlich entstehen. Das liegt in der Natur der Stoffe. Leidenschaftliche Mutterliebe, um den Verlust ihres einzigen Gutes geängstigt, mit Unterdrückung bedroht, durch standhaften Heldenmuth aufrecht erhalten und endlich siegend, ist etwas so Wahres und Schönes, daß die Theilnahme wohlthätig wird, und von jeder peinlichen Einmischung frey bleibt. Doch dürfen wir nicht vergessen, daß das Stück Voltaire'n nur sehr bedingter Weise zugehört. Wie viel er Maffei entlehnt und wie er nicht immer zum besten abgeändert, hat Lessing ebenfalls gezeigt.

Unter den Umbildungen griechischer Tragödien scheint mir die späteste, Orest, am weitesten hinter der antiken Einfachheit und Strenge zurückgeblieben zu seyn, wiewohl keine Liebe eingemischt und die bloßen Vertrauten vermieden sind. Daß Orest den Ägisth zu stürzen unternimmt, ist nichts sonderliches, und verdient keine starke Einzeichnung in die tragischen Jahrbücher der Welt. Es ist der Fall, den Aristoteles als den gleichgültigsten setzt, wo ein Feind den andern wissentlich angreift.

Und hier will weder Orest noch Electra etwas weiter: Clytämnestra soll verschont bleiben, kein Götterspruch hat die Vollziehung des Gerichtes an ihr dem eignen Sohne übertragen. Aber sogar jene That verrichtet Orest kaum selbst: er geht dem Aegisth, man kann wohl sagen, einfältig ins Netz, und wird nur durch einen Aufstand des Volkes gerettet. Nach den Alten befahl ihm das Orakel, die Verbrecher mit List anzugreifen, wie sie es dem Agamemnon gethan hatten. Dies war gerechte Vergeltung; im offnen Kampfe zu fallen, wäre für den Aegisth ein zu ehrenvoller Tod gewesen. Voltaire hat von seiner Erfindung hinzugesetzt, das Orakel habe ihm auch verboten, sich seiner Schwester zu offenbaren; und weil er dies, hingerissen von Bruderliebe, bricht, wird er von den Furien geblendet, und verübt den Muttermord unwillkürlich. Das ist in der That ein wunderbarer Einfall von den Göttern, und eine unerhörte Bestrafung für ein leichtes ja edles Vergehen. Daß Clytämnestra nur so gelegentlich und aus Versehen erstochen wird, hat Voltaire vom Crebillon beybehalten. Schwerlich wird sich ein französischer Dichter je an die eigentliche Aufgabe bey diesem Gegenstande wagen, nähmlich den Muttermord als vorsätzlich und auf Geheiß der Götter vollbracht, vorzustellen. Es ist wahr, sobald man die Clytämnestra nicht im Trotze eines gelungenen Frevels, sondern reuig und durch Mutterliebe erweicht schildert, ist jenes nicht mehr zu ertragen. Aber wie paßte dies auch zu ihrem so besonnenen Verbrechen? Durch solche Herabstimmung ins Kleinliche geht die ganze Bedeutung des furchtbaren Beyspiels verloren.

Wie die Franzosen sich überhaupt besser auf die Römer verstehen als auf die Griechen, so sollte man erwarten, Voltaire's römische Stücke würden dem politischen Gehalt der Geschichte besser entsprechen, als seine griechischen der symbolischen Urbildlichkeit der Mythologie. Dies leistet aber nur Brutus, das früheste und einzige verständig angelegte darunter. Voltaire entwarf dies Trauerspiel in England, er hatte aus Shakespeare's Julius Cäsar gelernt, was die Oeffentlichkeit republikanischer Thathandlungen auf der Bühne zu wirken vermag, und so wollte er gewisser Maßen einen Mittelweg zwischen Corneille und Shakespeare einschlagen. Der erste Aufzug eröffnet sich majestätisch, die Katastrophe ist kurz aber ergreifend behandelt, die Grundsätze der echten Freyheit sind überall mit gediegener Beredtsamkeit ausgesprochen. Brutus selbst, sein Sohn Titus, der Gesandte des Königs und das Haupt der Verschwörer sind treffend gezeichnet. Ich finde keinen Tadel daran, hier die Liebe eingewebt zu haben. Die Leidenschaft des Titus für eine Tochter Tarquins, welche den Knoten bildet, ist nicht unwahrscheinlich erfunden, und fällt in ihrem Tone nicht aus den geschilderten Sitten. Noch weniger kann ich dem Laharpe beystimmen, wenn er meynt, Tullia sollte stolz und heroisch gesinnt seyn, ungefähr wie Emilia im Cinna, um als Gegengewicht gegen die republikanischen Tugenden zu dienen. Wodurch kann ein edler Jüngling leichter verführt werden, als eben durch zarte schüchterne Weiblichkeit? Es ist wohl überhaupt nicht in der Natur, daß ein Wesen wie Emilia Liebe einflöße.

Cäsars Tod ist ein verstümmeltes Trauer-

spiel: es endigt mit der vom Shakespeare entlehnten Rede des Antonius vor Cäsars Leiche, d. h. es hat gar keinen Schluß. Und wie übel zusammengestückt und verfehlt ist es in allen seinen Theilen! Welche grob gesponnene und in der Eile hingepfuschte Verschwörung! Welch ein blödsinniger Cäsar, dem die Verschwornen ins Angesicht trotzen, ohne daß er etwas von ihrem Vorhaben wittert! Daß Brutus, wiewohl er weiß, Cäsar sey sein Vater, ja sogleich nachdem er es erfahren, meuchelmörderische Hand an ihn legt, ist greuelhaft und zugleich höchst unrömisch. Von Vätern, die ihre Söhne in Rom für Staatsverbrechen zum Tode verurtheilt, biethet die Geschichte viele Beyspiele dar; die Gesetze gaben ja den Vätern in ihrem eignen Hause ein unumschränktes Recht über Leben und Tod ihrer Kinder. Die Ermordung eines Vaters aber, selbst zur Rettung der Freyheit unternommen, würde den Thäter in den Augen der Römer als ein widernatürliches Ungeheuer gebrandmarkt haben. Unter welchen Ungereimtheiten die Einheit des Orts angenommen wird, fällt in die Augen. Der Angabe nach ist der Schauplatz auf dem Capitol, hier verschwört man sich am hellen lichten Tage, Cäsar geht dazwischen aus und ein. Allein die Leute scheinen selbst nicht recht zu wissen, wo sie sind, denn Cassius ruft einmal: courons au Capitole!

Dieselben Unschicklichkeiten finden sich im Catilina wieder, der nur um weniges besser ist. Aus Voltaire's Aeußerungen über die dramatische Behandlung einer Verschwörung, die ich in der vorigen Vorlesung anführte, ließe sich schon schließen, er habe sich nicht darauf verstanden, wenn es nicht

einleuchtend wäre, daß das französische System eine echte Darstellung dieser Art überhaupt unmöglich macht. Nicht nur wegen der Regeln von Ort und Zeit, sondern auch wegen der gefoderten Würde des poetischen Ausdrucks, der sich der genauen Erwähnung einzelner Umstände widersetzt, worauf doch alles ankömmt. Die Machinationen einer Verschwörung, die Bemühungen sie zu vereiteln, gleichen Arbeiten in unterirdischen Gängen, wodurch Belagerer und Belagerte einander in die Luft zu sprengen suchen. Der Verstand der Zuschauer muß dabey besonders in Anspruch genommen werden, um die Kunst der Minirer zu begreifen. Hätte Catilina und sein Anhang nicht mehr List und tiefe Verstellung, und Cicero nicht mehr entschloßene Klugheit aufgewandt, als ihnen vom Voltaire geliehen wird, so hätte der Eine Rom nicht in Gefahr gesetzt, und der Andre es nicht gerettet. Das Stück dreht sich immerfort auf demselben Puncte herum, alle schreyen gegen einander, aber Niemand handelt, und am Ende wird die Sache wie durch Zufall und blindes Kriegsglück entschieden. Wenn man die einfache Erzählung des Sallustius liest, so erscheint sie als die echte Poesie des Gegenstandes, und Voltaire's Behandlung daneben als schülerhafte Rhetorik. Mit einer ganz andern Einsicht in den wahren Zusammenhang menschlicher Angelegenheiten hat Ben Jonson die Sache aufgefaßt, von dem Voltaire viel hätte lernen mögen, den er aber nur durch Unwahrheiten zu verunglimpfen weiß.

Das Triumvirat gehört zu seinen anerkannt mislungenen Unternehmungen im Alter. Es sind endlose Declamationen über die Achtserklärungen,

dürftig durch eine leere Spiegelfechterey von Handlung aufgestutzt. Hier finden wir auf einer Insel in dem kleinen Flusse Rhenus die Triumvirn ruhig in ihren Zelten sitzend, während Ungewitter, Erdbeben und Vulcane toben; eine Julia und den jungen Pompejus wie durch Schiffbruch an den Strand geworfen, wiewohl sie auf festem Lande reisen, und was der Abgeschmacktheiten mehr sind. Voltaire, vermuthlich um den geringen Erfolg bey der Aufführung zu entschuldigen, sagt: »dies Stück sey vielleicht im englischen Geschmack.« Der Himmel verhüte!

Wir kehren zu den früheren Trauerspielen zurück, worin Voltaire zum Theil noch unversuchte Gegenstände auf die Bühne gebracht, und die hauptsächlich seinen Ruhm in der dramatischen Laufbahn begründet haben: Zaire, Alzire, Mahomet, Semiramis, Tancred.

Zaire wird in Frankreich als der Triumph der tragischen Poesie in Darstellung der Liebe und Eifersucht betrachtet. Wir möchten nicht mit Lessing behaupten, Voltaire habe sich bloß auf den Kanzleystyl der Liebe verstanden. Das Gefühl redet oft bey ihm mit feuriger Stärke, wenn schon nicht mit jener vertraulichen Wahrheit und Naivetät, womit ein unbefangnes Herz sich enthüllt. Allein ich vermisse an Zairens Empfindungsweise das orientalische Colorit: im Serail erzogen, sollte sie als ein junges Mädchen von glühender Einbildungskraft und gleichsam in den Blumendüften des Morgenlandes berauscht, sich dem Gegenstande ihrer Leidenschaft anschmiegen. Ihre phantasielose Liebe wohnt einzig im Herzen, und wie läßt sich das für

solch einen Gegenstand denken? Orosman macht zwar seinerseits Ansprüche auf europäisches Zartgefühl, aber der Tartar in ihm ist nur überfirnißt, er bekommt häufige Rückfälle in rohes Wüthen und despotische Angewöhnungen. Hätte der Dichter wenigstens die ihm zugeschriebene Großmuth durch einen berühmten historischen Nahmen beglaubigt, wie wir z. B. den Saladin als einen edlen und freygesinnten saracenischen Monarchen kennen. So aber neigt sich alle Gunst auf die unterdrückte christliche und ritterliche Seite, und die glorreichen Nahmen, die sie aufzuweisen hat. Was ist rührender als der königliche Märtyrer Lusignan, der biedre und fromme Nerestan, der in tapfrer Jugend nur für die Erlösung seiner Glaubensgenossen unternehmend ist? Die Scenen, worin sie erscheinen, sind durchgehends vortrefflich, besonders der ganze zweyte Aufzug. Der Gedanke, an die Wiedererkennung einer Tochter ihre Bekehrung zu knüpfen, kann nicht genug gepriesen werden. Allein die große Wirkung dieses Aufzuges schadet meines Bedünkens dem Uebrigen. Wünscht wohl Jemand im Ernst die Verbindung Zairens mit Orosman, außer Zuschauerinnen, denen die der Schönheit hier gezollte Huldigung schmeicheln mag, oder Zuschauer, die selbst noch in den Bethörungen der Jugend verstrickt sind? Können andre willig mitempfinden, wenn in Zairens Seele eine durch die That des Sultans so übel gerechtfertigte Liebe der Stimme des Blutes und den heiligsten Anforderungen der Kindespflicht, Ehre und Religion die Wage hält?

Es war ein verdienstliches Wagestück (so seltsame Vorurtheile herrschten in Frankreich) in der

Zaire französische Helden aufgeführt zu haben. In der Alzire ging Voltaire weiter, und behandelte eine noch nie unter seinen Landesgenossen berührte Begebenheit der neueren Geschichte. Wie dort ritterliche und saracenische Denkart, so stehen hier Spanier und Peruaner einander gegenüber. Die Contraste der alten und neuen Welt haben zu dichterischen Schilderungen Anlaß gegeben. Wiewohl die Handlung erfunden ist, finde ich in diesem Stücke mehr historischen Gehalt, und mehr von dem, was man symbolische Behandlung nennen kann, als in den meisten französischen Trauerspielen. Zamor stellt uns den noch freyen, Monteze den unterjochten Wilden vor, Gusman den Uebermuth der Eroberer, Alvarez den mildernden Einfluß des Christenthums. Alzire steht zwischen diesen streitenden Elementen in der Mitte, in einem rührenden Kampfe zwischen der Anhänglichkeit an Vaterland, Sitte und der ersten Wahl ihres Herzens auf der einen, und neuen Banden der Ehre und Pflicht auf der andern Seite. Für Alzirens Liebe sprechen alle menschlichen Antriebe, welche Zaire gegen sich hat. Der letzte Auftritt, wo der sterbende Gusman hereingetragen wird, ist wohlthätig erschütternd. Die herrlichen Zeilen über den Unterschied der Religionen, wodurch Gusman den Zamor bekehrt, sind von einem historischen Zuge entlehnt: es sind die Worte des Herzogs von Guise an einen Protestanten, der ihn ermorden wollte; aber es macht dem Dichter nicht weniger Ehre, sie so angewandt zu haben. Kurz, ungeachtet der Unwahrscheinlichkeiten in der Anlage, die sich leicht entdecken lassen und oft gerügt worden sind, scheint mir Alzire der glück-

lichste Wurf und die gelungendste unter allen Compositionen Voltaire's.

Im Mahomet hat sich die Unlauterkeit der Absichten an dem Künstler schrecklich gerächt. Er betheure noch so sehr, er habe es nur gegen den Fanatismus gemeynt, er hat unläugbar die Verderblichkeit des Glaubens an irgend eine Offenbarung lehren wollen, und sich dazu alles für erlaubt gehalten. So ist ein Werk entstanden, das Wirkung macht, aber eine schreyende peinliche Wirkung, wogegen sich die Menschlichkeit, die Philosophie und der religiöse Sinn in gleichem Grade empört. Voltaire's Mahomet macht zwey unschuldige Geschwister, die ihn als einen Gottgesandten kindlich anbeten, zu unbewußten Vatermördern, und dies durch die Triebfeder einer blutschänderischen Liebe, worein sie ebenfalls durch seine Zulassung unwissentlich verfallen sind; den Bruder, da er ihm als der verblendete Vollführer seines Greuelgebots die größte Ergebenheit bewiesen, belohnt er durch Gift, und spart die Schwester zum Opfer seiner ekeln Lüste auf. Dieses Gewebe von Abscheulichkeiten, diese kaltblütige Wollust an der Bosheit liegt vielleicht über die Gränzen der Menschheit hinaus, gewiß aber über die Gränzen der poetischen Darstellung, wenn auch etwas so ungeheures irgend einmal im Laufe der Zeiten als Misgeburt vorkommen sollte. Und hievon abgesehen: welche Entstellung, ja Verzerrung der Geschichte! Von ihren wundervollen Reizen hat er sie entkleidet, an orientalisches Colorit ist nicht zu denken. Mahomet war ein falscher Prophet, aber zuverläßig ein Begeisterter, sonst hätte er nicht durch seine Lehre die halbe Welt um-

gestaltet. Welch ein Unverstand, ihn bloß zum kalten Betrüger zu machen! Ein einziger von den tausend erhabenen Sprüchen des Koran würde hinreichen, um diese widersinnigen Erdichtungen niederzudonnern.

Semiramis ist aus französischen Manieren und mißverstandnen Nachahmungen bunt zusammengestückt. Da ist etwas Hamlet und etwas Clytämnestra und Orest, aber von keinem etwas rechtes. Die Liebe zu einem ungekannten Sohne ist sogar aus der Semiramis des Crebillon in diese übergegangen. Die Erscheinung des Ninus ist ein Mittelding von dem Geist im Hamlet und dem Schatten des Darius beym Aeschylus. Daß sie überflüßig sey, haben selbst die französischen Kritiker eingesehen. Lessing hat das Gespenst durch Spott verscheucht. Unter vielen Lastern gegen die Weise ordentlicher Gespenster hat es auch dieses an sich, seine Reden entsetzlich auf Schrauben zu stellen. Nachdem Voltaire so viel gegen die Liebe an einer untergeordneten Stelle im Trauerspiel geeifert, hat er dennoch das sich kreuzende Doppelpaar von Verliebten, die sogenannte partie quarrée, in diesem Schauspiel, welches eine ganz neue Gattung begründen sollte, nicht los werden können.

Seit dem Cid war wohl kein französisches Trauerspiel erschienen, dessen Verwicklung auf so reine Triebfedern der Ehre und Liebe ohne alle unedeln Einmischungen gebaut, und das so ganz der Darstellung ritterlicher Gesinnungen geweiht wäre, als Tancred. Amenaide, auf Ehre und Leben angeklagt, verschmäht es, sich durch eine Erklärung zu rechtfertigen, die ihren Geliebten in Gefahr setzen

würde; und Tancred, wiewohl berechtigt sie für treulos zu halten, verficht sie im Zweykampf, und hat aus Verzweiflung einen Heldentod gesucht, als sich der unselige Irrthum aufklärt. Von dieser Seite ist das Stück untadelich und des größten Lobes werth. Es wird durch andre Unvollkommenheiten geschwächt. Der Deutlichkeit schadet es sehr, daß wir den Brief ohne Ueberschrift, der alles verursacht, nicht sogleich Anfangs zu hören bekommen, daß er nicht vor unsern Augen abgeschickt wird. Die politischen Erörterungen im ersten Aufzuge sind lästig; Tancred erscheint erst im dritten, und man erwartet ihn mit Ungeduld, um die Scene zu beleben. Amenaidens tobende Verwünschungen am Schlusse sind disharmonisch mit der tiefen aber sanften Rührung, womit die Wiedervereinigung zweyer Liebenden, die sich verkannt haben, in dem Augenblicke ihrer Trennung durch den Tod, uns überwältigt.

Man hätte es Voltaire'n wohl erlassen mögen, in der früher geschriebenen Chinesischen Waise den großen Dschingiskan verliebt vorzustellen. Dieses Schauspiel sollte den Titel führen: Die Eroberung von China nebst Bekehrung des greulichen Tartarchans u. s. w. Das ganze Interesse dreht sich um zwey Kinder, die man nicht zu sehen bekommt. Die Chinesen werden als die tugendhaftesten und weisesten aller Menschen vorgestellt, und fließen über von philosophischen Sittensprüchen. Wie Corneille im Alter seine Personen sämmtlich zu Politikern machte, so stattete Voltaire die seinigen mit Philosophie aus, und bediente sich ihrer, um seine Lieblingsmeynungen zu predigen. Corneille's Bey-

spiel schreckte ihn nicht ab, als in ihm die Kraft zur Darstellung der Leidenschaften erloschen war, eine Anzahl matter und verfehlter Hervorbringungen ans Licht zu fördern.

Seit Voltaire ist die Verfassung der tragischen Bühne der Franzosen ungefähr dieselbe geblieben. Noch ist kein Talent aufgestanden, das Kraft genug gehabt hätte, die Kunst um einen Schritt vorwärts zu führen, und verjährte Vorurtheile durch den Erfolg siegreich zu widerlegen. Mancherley Versuche sind gemacht, die sich aber meistens bald an dies, bald an jenes unter dem bisher Geleisteten anschließen, ohne es zu übertreffen. Die Bemühung, mehr historischen Umfang in die dramatische Darstellung zu bringen, scheitert an den hergebrachten Einschränkungen. Von den in Frankreich selbst geschehenen sowohl theoretischen als praktischen Angriffen auf das herrschende Regeln-System wird es am schicklichsten seyn, bey Uebersicht des heutigen Zustandes der französischen Bühne ein Wort zu sagen, wenn wir erst vom Lustspiele und den übrigen Nebengattungen gesprochen, da man hiedurch entweder neue Gattungen zu stiften, oder die Gränzscheidungen der bisherigen als willkürlich einzureißen versucht hat.

Eilfte Vorlesung.

Französisches Lustspiel. Moliere. Kritik seiner Werke. Scarron, Boursault, Reynard; Lustspiele aus der Zeit der Regentschaft; Marivaux und Destouches; Piron und Gresset. Neuere. Die heroische Oper: Quinault. Operette und Vaudeville. Diderots versuchte Umschaffung des Theaters. Rührendes Drama. Beaumarchais. Melodramen. Vorzüge und Mängel der Schauspielkunst.

Dasselbe System von Regeln und Schicklichkeiten, dessen unvermeidlich einengenden Einfluß beym Trauerspiel ich zu zeigen gesucht habe, in Frankreich auf das Lustspiel angewandt, mußte vielmehr vortheilhaft wirken. Denn diese gemischte Gattung hat, wie wir oben gesehen, eine unpoetische Seite, und ein gewisser, wenn auch nicht ganz wesentlicher Kunstzwang thut dem Lustspiel wohl, da es bey einer allzu nachläßigen Breite der Behandlung Gefahr läuft, in Absicht auf den Bau des Ganzen in Formlosigkeit, auf die Einzelnheiten der Ausführung in alltägliche Gemeinheit hinein zu gerathen. In der französischen wie in der griechischen Sprache tritt der Umstand ein, daß einerley Sylbenmaaß im Tragischen und Komischen gebraucht wird, was auf den ersten Blick befremdlich auffällt. Aber wenn uns der Alexandriner zum freyen nachahmenden Ausdruck des Pathos nicht sonderlich geeignet schien,

so ist es dagegen an sich schon drollig, ein seiner Natur nach so symmetrisches Sylbenmaaß sich den vertraulichen Wendungen des Gesprächs anschmiegen zu hören. Die in andern Gattungen einschränkende grammatische Gewissenhaftigkeit der französischen Poesie ist dem Lustspiel völlig angemessen, wo die Versification nicht auf Kosten der Aehnlichkeit mit der Sprache des Umgangs erkauft werden, wo sie den Dialog nicht durch Schwung und Würde über die Wirklichkeit erheben, sondern ihm nur eine zierliche Leichtigkeit ertheilen soll. Mir scheint also auch die Meinung gerechtfertigt, welche in Frankreich dem Lustspiel in Versen eine weit höhere Achtung als dem prosaischen zugesteht.

Ich suchte zu zeigen, daß die Einheiten des Ortes und der Zeit dem Wesen mancher tragischen Gegenstände widersprechen, weil eine umfassende Handlung oft an entfernten Orten zugleich fortrückt, und große Entscheidungen sich nur langsam vorbereiten. Beym Lustspiel fällt dies weg: hier soll die Intrigue herrschen, deren Geschäftigkeit alles geschwind zum Ziele führt, und so stellt sich die Einheit der Zeit beynahe von selbst ein. Die häuslichen und geselligen Kreise, in denen das Lustspiel sich bewegt, sind gewöhnlich an Einem Orte versammelt, der Dichter braucht unserer Einbildungskraft folglich keine Reisen zuzumuthen: nur hätte man doch vielleicht wohl gethan, die Einheit des Ortes nicht so ängstlich zu nehmen, und den Uebergang aus einem Zimmer in das andere, oder in verschiedene Häuser derselben Stadt zu erlauben. Die besonders in der ältern Zeit häufig nach den lateinischen Lustspieldichtern beybehaltene Wahl des Schau-

platzes auf der Straße ist nach unserer Lebensweise meistens sehr unwahrscheinlich, und um so mehr zu tadeln, da sie schon bey den Alten ein aus dem Bau ihrer Theater entsprungener Uebelstand war.

Die französischen Kunstrichter und die durch sie herrschend gewordene Meinung erklären nur einen einzigen ihrer Lustspieldichter, den Moliere, für classisch, und alles seitdem Geleistete wird nur als mehr oder weniger unvollkommene Annäherung an dieses vermeyntlich unübertreffliche ja unerreichbare Muster geschätzt. Wir werden also zuvörderst diesen Stifter des französischen Lustspiels charakterisiren, und alsdann einen kurzen Abriß von dessen fernerer Bearbeitung geben.

Moliere hat Werke in so verschiedenen Gattungen und von so verschiedenem Werthe hervorgebracht, daß man kaum denselben Urheber darin wieder erkennen sollte, und doch wird gewöhnlich, wenn man von seiner Eigenthümlichkeit und seinen Verdiensten um die Fortschritte der Kunst redet, alles auf einen Haufen zusammen geworfen.

In geringem Stande geboren und erzogen, genoß er den Vortheil, das bürgerliche Leben aus eigner Erfahrung kennen zu lernen, und machte sich die Fertigkeit zu eigen, niedrige Sprecharten nachzuahmen. Nachher, als ihn Ludwig der Vierzehnte in seine Dienste nahm, hatte er Gelegenheit, wiewohl von einer untergeordneten Stelle aus, den Hof in der Nähe zu beobachten. Er war ein Schauspieler, und zwar, wie es scheint, besonders im übertreibenden und possenhaften Komischen stark; so wenig von Vorurtheilen persönlicher Würde eingenommen, da er sich allen Bedingungen unterzog,

welche dies mit sich brachte, und immer bereit war, die auf der Bühne damals so häufigen Stockschläge auszutheilen oder zu empfangen. Ja sein mimischer Eifer ging so weit, daß er als der wirkliche Kranke in der Vorstellung des eingebildeten seinen Geist aufgab, und im eigentlichen Sinne ein Märtyrer fremden Gelächters wurde. Sein Gewerbe war, allerley lustige Ergötzungen für den Hof auszusinnen, und zur Erholung von Staatsgeschäften oder Kriegsunternehmungen »den größten König der Welt« zum Lachen zu bringen. Man sollte denken, bey der gefeyerten Rückkehr von einem glorreichen Feldzuge hätte dies auf eine feinere Art geschehen können, als durch Darstellung der ekelhaften Zustände eines eingebildeten Kranken; allein Ludwig der Vierzehnte nahm es nicht so genau: er war mit den Bemühungen seines von ihm beschützten Lustigmachers sehr wohl zufrieden, und tanzte sogar zuweilen in dessen Balletten in höchsteigener Person mit. Genug, diese äußere Lage Moliere's war Ursache, daß viele seiner Arbeiten als bloße Gelegenheitsstücke auf höheren Befehl entstanden sind, und auch das Gepräge davon an sich tragen. Ohne außer Frankreich gereist zu seyn, hatte er Gelegenheit, die Lazzi's der welschen komischen Masken auf dem italienischen Theater zu Paris kennen zu lernen, wo abwechselnd mit französischen geschriebnen Scenen improvisirt ward; an den spanischen Lustspielen studirte er die sinnreichen Verwickelungen der Intrigue; Plautus und Terenz lehrten ihn das Salz des attischen Witzes, den echten Ton komischer Sittensprüche und feinere Charakteristik kennen. Alles dies verwendete er mit mehr oder weniger Geschick

zu seinem augenblicklichen Gebrauch, und zog noch allerley seiner Kunst fremde Mittel herbey, um sein Schauspiel recht bunt aufzuputzen: die allegorischen Aufzüge der Opern-Prologe, musikalische Intermezzo's, worin er sogar italienische und spanische National-Musik mit Texten in ihrer eignen Sprache anbrachte; bald prächtige bald groteske Ballette, ja zuweilen bloße Luftspringereyen. Von allem wußte er Vortheil zu ziehen: der seinen Stücken widerfahrne Tadel, die fehlerhaften Manieren mitwerbender Schauspieler, von ihm selbst und seiner Gesellschaft täuschend nachgeäfft, ja die Verlegenheit, nicht so schnell als es der König verlange, eine theatralische Unterhaltung herbeyschaffen zu können, wurden für ihn ein Stoff der Belustigung. Seine aus dem Spanischen entlehnten Stücke, seine bloß für die Schaulust eingerichteten Pastoralen und Tragikomödien, und außerdem noch drey bis vier eigentliche und zwar versifizirte, also sorgfältiger ausgearbeitete Lustspiele aus seiner frühern Zeit geben die Kritiker ohne weiteres Preis. Aber auch in den Possenspielen mit oder ohne Ballette und Intermezzo's, worin das übertreibende Komische und oft das selbstbewußte und willkürliche der Lustigmacherey vorwaltet, hat Moliere zwar eine unerschöpfliche gute Laune bewährt, vortreffliche Späße verschwenderisch ausgestreut, und mit kecken und derben Strichen ergötzliche Caricaturen gezeichnet; jedoch alles dies ist schon vielfältig vor ihm geleistet worden, und ich kann nicht einsehen, wodurch er in diesem Fache einzig und als ein ganz origineller Kunstschöpfer dastehen soll. Ist z. B. der prahlerische Offizier des Plautus in der grotesken

Charakteristik etwa weniger verdienstlich als der bürgerliche Edelmann? Wir werden sogleich in der Kürze prüfen, ob Moliere die ganz oder theilweise vom Plautus und Terenz entlehnten Stücke wirklich verbessert hat. Wenn wir es uns dabey gegenwärtig erhalten, daß wir an diesen Lateinern nur einen abgeschwächten oder verfärbten Widerschein des attischen Lustspiels haben, so wird sich daraus beurtheilen lassen, ob er im Stande gewesen seyn würde, dessen Meister zu meistern, falls sie auf uns gekommen wären. Viele seiner Erfindungen sind mir als erborgt verdächtig, und ich bin überzeugt, die Quelle würde sich nachweisen lassen, wenn man die Alterthümer der possenhaften Literatur durchsuchte*). Andere liegen so nahe, sind so oft genutzt und abgenutzt, daß sie gewissermaßen für ein komisches Gemeingut gelten können. So ist die Scene im eingebildeten Kranken, wo die Liebe der Frau durch den verstellten Tod des Mannes auf die Probe gestellt wird, ein uralter Schwank, den unser ehrlicher Hans Sachs lustig genug behandelt hat**). Man hat eine Aeußerung

*) Der gelehrte Tiraboschi (Storia della letteratura italiana. Lib. III. §. XXV.) bezeugt dies in sehr starken Ausdrücken: »Moliere«, sagt er, »hat die italie»nischen Komiker so sehr benutzt, daß, wenn man »ihm alles nehmen wollte, was er von andern ge»nommen, die Bände seiner Lustspiele um vieles zu»sammen schmelzen würden.«

**) Ich weiß nicht, ob es schon bemerkt worden, daß der Gedanke, welcher die Grundlage der gezwungenen Heirath ausmacht, von Rabelais entlehnt ist. Bey diesem stellt Panurg eben so eine Be-

von Moliere, nach welcher er über das Plagiat eben nicht gewissenhaft gesinnt war. Bey den Verhältnissen ohne Würde, worin er lebte, und worin alles so sehr auf einen blendenden Schein berechnet war, daß ihm nicht einmal sein Nahme von Rechtswegen gehörte, darf uns dies um so weniger Wunder nehmen.

Wo Moliere sich in den possenhaften Stücken auch nicht an fremde Erfindung anlehnt, hat er sich doch ausländische komische Manieren, besonders die der italienischen Buffonnerie zu eigen gemacht. Er wollte eine Art von maskenhaften Charaktern ohne Masken einführen, die mit denselben Nahmen wiederkommen. Sie haben aber nie recht einheimisch in Frankreich werden wollen, weil der biegsame, die jedesmal geltende Sitte nachahmende französische National-Charakter sich nicht mit jener barocken Originalität im Aeußern verträgt, welcher sich wunderliche Individuen bey andern Völkern sorglos überlassen, wo der gesellige Ton nicht alles überein modelt. Da man den Sganarellen, Mascarillen, Scapins und Crispins ihre Tracht hat lassen müssen, damit sie nicht alle Haltung verlören, so sind sie jetzt vollends auf der Bühne veraltet. Ueberhaupt neigt sich der französische Geschmack wenig zum selbstbewußten, lustig übertreibenden, und alsdann willkürlich werdenden Komischen, weil diese Gattungen mehr die Phantasie als den Verstand

rathschlagung über seinen künftigen Ehestand an, und erhält auch vom Pentagruel eben so skeptische Antworten, wie dort Sganarell von dem zweyten Philosophen.

ansprechen. Wir wollen dies gar nicht tadeln, noch über die Rangordnungen der Gattungen streiten. Die Geringschätzung der eben genannten kann vielleicht zu desto vorzüglicherem Gedeihen des Komischen der Beobachtung ausschlagen. In der That haben die französischen Lustspieldichter darin viel Feines und Geistreiches geleistet; Moliere's großes Verdienst wird darein gesetzt, und es ist gewiß sehr hervorstechend. Es fragt sich nur, ob es von der Art ist, daß es die französischen Kunstrichter berechtigt, gegen ein halbes Dutzend sogenannter regelmäßiger Lustspiele von Moliere den gesammten Vorrath aller andern Nationen an fein charakterischen Darstellungen so unendlich tief herabzuwürdigen, wie sie thun, und ihn als das komische Genie ohne Gleichen aufzustellen.

Wenn die Franzosen schon in den Lobeserhebungen auf ihre Tragiker aus Nationaleitelkeit und Unbekanntschaft mit fremden Geisteswerken sehr übertrieben sind, so überbieten sie sich vollends im Preisen Moliere's auf eine Weise, die aus allem Verhältnisse mit dem Gegenstande heraus tritt. Voltaire nennt ihn den Vater des echten Lustspiels, und für Frankreich kann man dies gelten lassen. Nach Laharpe sind Moliere und das Lustspiel zwey gleichbedeutende Nahmen, er ist der erste der Moral-Philosophen, seine Werke sind die Schule der Welt. Chamfort nennt ihn den liebenswürdigsten Lehrer der Menschheit seit dem Sokrates, und meynt, Julius Cäsar, der den Terenz einen halben Menander nannte, würde den Menander einen halben Moliere genannt haben. Ich zweifle.

Welche Art von Moral überhaupt vom Lustspiel

zu erwarten steht, habe ich weiter oben gezeigt: es ist angewandte Sittenlehre, Lebenskunst. Diese betreffend, enthalten Moliere's höhere Lustspiele viele glücklich ausgedrückte und treffende Bemerkungen, die immer noch anwendbar sind; andere sind mit der Einseitigkeit seiner persönlichen Meinungen oder der geltenden seines Zeitalters behaftet. In diesem Sinne war schon Menander ein philosophischer Komiker, und wir dürfen wohl dreist seine übrig gebliebenen Sittensprüche wenigstens neben die des Moliere stellen. Allein aus bloßen Sentenzen baut man kein Lustspiel zusammen. Der Dichter soll ein Moralist seyn, aber seine Personen sollen darum nicht beständig moralisiren. Hierin scheint mir Moliere das Maaß überschritten zu haben: er gibt uns in weitläuftigen Erörterungen das Für und Wider der dargestellten Charakter, ja er läßt diese zum Theil in Grundsätzen bestehen, welche die Personen selbst gegen die Einwendungen Andrer durchfechten. Hier bleibt nichts zu errathen übrig, und doch besteht die größte Feinheit beym Komischen der Beobachtung darin, daß sich die Charakter unbewußter Weise durch Züge kund geben, die ihnen unwillkürlich entschlüpfen. Zu dieser Gattung des Komischen gehört die Weise, wie Oront sein Sonett anbringt, wie Orgon die Nachrichten vom Befinden des Tartüffe und seiner Frau anhört, wie Vadius und Trissotin sich entzweyen; aber ganz und gar nicht gehören zu ihr die endlosen Abhandlungen des Alcest und Philint über das richtige Benehmen bey der Falschheit und Verderbtheit der Welt. Sie sind ernsthaft, können dennoch nicht als den Gegenstand erschöpfend befriedigen, und da es Gespräche sind

wo die Personen am Ende auf demselben Puncte stehen wie zu Anfange, so fehlt ihnen die nöthige dramatische Bewegung. Solche gegenseitige Erörterungen, die zu nichts führen, sind in allen am meisten bewunderten Stücken Moliere's häufig; nirgends mehr als im Misanthropen. Darum schleicht die Handlung so sehr, die überdies nur dürftig erfunden ist, und einige Scenen von leichter Beweglichkeit ausgenommen, sind es förmlich eingeleitete Unterredungen, deren Stockung nur durch die auf die Einzelnheiten des Verses und Ausdrucks verwendete Kunst verkleidet werden kann. Mit einem Worte, diese Stücke sind zu didaktisch, zu ausdrücklich belehrend, statt daß der Zuschauer nur beyläufig, und als legte man es nicht darauf an, belehrt werden sollte.

Ehe wir von den ganz eignen und als Meisterwerken anerkannten Hervorbringungen des Dichters im Einzelnen reden, noch einige Bemerkungen über seine Nachbildungen der lateinischen Komiker.

Die berühmteste darunter ist der Geizige. Leider sind die Handschriften der Aulularia des Plautus am Schlusse verstümmelt, doch findet sich auch so noch genug daran zu bewundern. Moliere hat nur einige Scenen und Einfälle daraus übertragen, die Anlage des Ganzen ist bey ihm durchaus verschieden. Beym Plautus ist sie sehr einfach: sein Geiziger hat einen Schatz gefunden, den er ängstlich hütet und geheim hält. Die Bewerbung eines begüterten Hagestolzen um seine Tochter erregt ihm schon Verdacht, man wisse um seinen Reichthum. Die Zurüstungen zur Hochzeit führen fremde Bediente und Köche in sein Haus, er hält den Geld-

kopf nicht mehr für sicher, und versteckt ihn auswärts, was dem auf Kundschaft von der Tochter ausgesandten Sclaven ihres Liebhabers Gelegenheit gibt, ihn zu stehlen. Ohne Zweifel wird der Dieb ihn nachher haben herausgeben müssen, sonst hätte das Stück allzu traurig mit den Wehklagen und Verwünschungen des Alten geendigt. Der Knoten des Liebeshandels löst sich leicht: der junge Mann, der sich zu früh die Rechte des Ehestandes herausgenommen, ist Neffe des Bräutigams, und dieser tritt also willig zurück. Alle Vorfälle dienen nur dazu, den Geizigen durch eine Reihe gesteigerter Aengstigungen hindurch zu führen, worin sich seine unselige Leidenschaft entfaltet. Moliere setzt dagegen, ohne diesen Zweck zu erreichen, eine verwickelte Maschine in Bewegung. Hier haben wir einen Liebhaber der Tochter, der als Bedienter verkleidet dem Geize des Alten schmeichelt; einen verschwenderischen Sohn, der um die Braut seines Vaters wirbt; dann vermittelnde Bediente, einen Wucherer, und am Ende noch eine Wiedererkennung. Der Liebeshandel ist in seiner Alltäglichkeit schwerfällig ausgesponnen, man verliert darüber verschiedentlich den Harpagon ganz aus den Augen. Einige Auftritte von gutem komischen Gehalt sind doch nur untergeordnet, und gehen nicht mit künstlerischer Nothwendigkeit aus der Sache selbst hervor. Moliere hat gleichsam alle Arten des Geizes auf Eine Person zusammengehäuft, und doch ist der Geizige, der einen Schatz vergräbt, und der, welcher auf Pfänder leiht, schwerlich derselbe. Harpagon hungert seine Kutschpferde aus; warum hat er überhaupt welche? Dies kommt nur einem Manne zu,

der mit unverhältnißmäßig geringem Aufwande das Ansehn eines gewissen Ranges behaupten will. Die komische Charakteristik wäre geschwind zu Ende, wenn es wirklich nur einen einzigen Charakter des Geizigen gäbe. Die wichtigste Abweichung des Moliere vom Plautus ist die, daß dieser schlechthin einen Schatzhüter, jener seinen Geizigen verliebt schildert. Ein verliebter Alter ist an sich lächerlich, ein geängsteter Geiziger ist es auch. Es ist leicht einzusehen, daß es grelle Contraste zu Wege bringt, wenn man dem Geize, der einen Menschen absondert und in sich selbst verschließt, eine mittheilsame und freygebige Leidenschaft, die Liebe, beyfügt. Gewöhnlich aber ist der Geiz ein gutes Verwahrungsmittel gegen das Verliebtwerden. Wo ist nun feinere Charakteristik, und weil man doch hierauf besonders pocht, mehr sittliche Belehrung zu finden, beym Plautus oder beym Moliere? Den Harpagon können ein Geiziger und ein verliebter Alter vorstellen sehen, und beyde mit sich zufrieden aus dem Schauspielhause weggehen, indem der Geizige zu sich selbst sagt: »Ich bin wenigstens nicht verliebt,« und der verliebte Alte: »Ich bin wenigstens nicht geizig.« Das höhere Lustspiel stellt die Narrheiten dar, die, wie auffallend sie auch seyn mögen, doch im gewöhnlichen Lauf der Dinge liegen; was nur als seltsame Ausnahme, als eine Misgeburt der Verkehrtheit denkbar ist, fällt dem wirklich übertreibenden Possenspiel anheim. Deswegen ist seit Moliere, und war es ohne Zweifel längst vor ihm, der verliebte geizige Alte ein eigentlicher Gemeinplatz der italienischen Masken-Komödie und Opera Buffa, wohin er auch, die Wahrheit zu sagen, ge-

hört. Mit ungemeiner Kunstlosigkeit hat Moliere das Hauptereigniß, den Diebstahl der Geldkiste, behandelt. Ganz zu Anfange ist Harpagon in einer vom Plautus entlehnten Scene argwöhnisch, ein Bedienter möchte seinen Schatz gespürt haben. Nachher vergißt er ihn vier Aufzüge hindurch, es ist auch sonst nicht die Rede davon, und der Zuschauer fällt wie aus den Wolken, wenn der Bediente plötzlich das gestohlne Kästchen hereinträgt, denn es wird nirgends erklärt, wie er den so sorgsam verheimlichten Schatz hat auswittern können. Dies heißt weder vorbereiten noch richtig auflösen. Das ist eben das Sinnreiche im Plautus, daß die übertriebene Aengstlichkeit des Alten für seinen Geldtopf und alles was er thut, um ihn zu retten, dessen Verlust verursacht. Der unterirdische Schatz ist immer unsichtbar gegenwärtig, er ist gleichsam der böse Geist, der seinen Hüter bis zum Wahnsinne umhertreibt. Darin liegt eine ganz anders eindringende Sittenlehre. In dem Monolog Harpagons nach dem Diebstahl hat der neuere Dichter nur unglaubliche Ueberladungen hinzugefügt. Das beybehaltene Hinausrufen ins Parterre, um den Dieb zu entdecken, was, gut gespielt, so große Wirkung macht, ist ein aus der aristophanischen Gattung übrig gebliebener Zug, und kann uns ihre belustigende Kraft anschaulich machen.

Der Amphitryo ist fast nur eine freye Nachahmung des lateinischen Originals. Die ganze Anlage und Folge der Scenen ist beybehalten. Von Moliere's Erfindung ist die Zofe als Frau des Sosia. Es ist sinnreich, daß den Ehegeschichten des Herrn die des Bedienten als Parodie entgegenge-

stellt werden, und es gibt zu artigen Erörterungen Anlaß wie Sosia herausbringt, daß ihn während seiner Abwesenheit nicht ein ähnlicher häuslicher Segen betroffen wie den Amphitryo. Die anstößige Derbheit der alten Göttergeschichte ist, so fern es unbeschadet der Keckheit thunlich war, ins Feine gebracht, und überhaupt die Ausführung sehr zierlich. Das Irrewerden der Personen an sich selbst über ihre Verdoppelung ist mit einer gewissen komischen Metaphysik ergründet: die Betrachtungen des Sosia über seine verschiednen Ich, die einander ausgeprügelt haben, können in der That unsern heutigen Philosophen zu denken geben.

Die misrathenste unter Moliere's Nachahmungen der Alten ist die des Phormio in den Betrügereyen des Scapin. Die ganze Verwickelung ist aus dem Terenz entlehnt, und mit der Zuthat noch einer Wiedererkennung, außer der, die sich vorfand, gut oder übel neueren Sitten angepaßt oder vielmehr hineingezwängt. Freylich hat auch der Dichter diese Verwickelung nur so in der Eile abgefertigt und recht nachläßig hineingepfuscht. Scapins Streiche, denen zu lieb sie bey Seite geschoben wird, nehmen den ersten Platz ein: es fragt sich, ob sie ihn verdienen. Der griechische Phormio, ein Mensch, der, um mit jungen Gesellen zu schmausen, sie sich durch allerley gewagte Kniffe verbindlich macht, ist ein anmuthiger und bescheidner Schelm; Scapin gerade das Gegentheil. Er hätte nicht Ursache, so viel mit seinen Spitzbübereyen zu prahlen: sie sind so albern angelegt, daß sie billig nicht hätten gelingen sollen. Der hirnloseste Blödsinn der beyden Alten reicht kaum hin, es glaublich zu machen, daß sie ohne alle

Schwierigkeit in eine so handgreifliche, grob gesponnene Schlinge hineingehen. So ist es auch bis zur Abgeschmacktheit unwahrscheinlich, daß Zerbinette, die als Zigeunerinn wissen muß, wie man Spitzbübereyen geheim zu halten hat, auf die Straße läuft, und dem ersten besten Unbekannten, der dann Geront selbst ist, die durch Scapin am Geront verübte Betrügerey erzählt. Die Posse mit dem Sacke, wo Scapin den Geront hineinkriechen läßt, ihn davon trägt, und wie mit fremder Hand ausprügelt, ist vollends ein ungehöriger Aufwuchs. Boileau hat deswegen Moliere'n mit Grund vorgeworfen, er habe ohne Scham den Terenz mit dem Tabarin (dem Spaßmacher eines Marktschreyers) verbunden. In der That hat Moliere hier einmal, nicht den welschen Masken, das ist oft geschehen, sondern den Pagliassen der Seiltänzer und Luftspringer ihre Streiche abgeborgt.

Man muß es nicht aus der Acht lassen, daß die Betrügereyen des Scapin eines der spätesten Werke des Dichters sind. Dieses und verschiedene andere aus derselben Zeit, als Herr von Pourceaugnac, die Gräfinn von Escarbagnas, und selbst das letzte, der eingebildete Kranke, beweisen genugsam, daß er mit dem Fortgange der Jahre nicht an künstlerischer Reife des Geistes zunahm, die ihm dergleichen lose Arbeiten hätte verleiden müssen, und daß er manchmal etwas leichtsinnig für den Augenblick hinwarf, wann er wohl Muße gehabt hätte, die Nachwelt zu bedenken. Wenn er sich zuweilen strengeren Gesetzen unterwarf, so verdanken wir es mehr seinem Ehrgeiz und der Lüsternheit, auch mit unter die

classischen Schriftsteller des goldenen Zeitalters gezählt zu werden, als einem innern immer wachsenden Triebe nach auserlesener Vortrefflichkeit.

Jene oben erwähnten hohen Ansprüche der französischen Kunstrichter für ihren Liebling gründen sich hauptsächlich auf die Frauenschule, Tartüffe, den Misanthropen und die gelehrten Frauen: Stücke, die allerdings mit großem Fleiß ausgearbeitet sind. Wir bevorworten es ausdrücklich, daß wir das Urtheil über die einzelnen Schönheiten der Sprache und des Versbaues ganz und gar den einheimischen Kennern überlassen. Diese Vorzüge sind an einem Schauspiele immer nur ein untergeordnetes Erforderniß, und die ungebührliche Wichtigkeit, die man in Frankreich darauf legt, wie ein Stück geschrieben und versifizirt ist, hat unsers Bedünkens auch im Tragischen der freyen Entwickelung andrer wesentlicher Bestandtheile der dramatischen Kunst Abbruch gethan. Unsre Einwendungen werden nur auf den Geist und die Anlage dieser Lustspiele im Ganzen gehen.

Das früheste darunter, die Frauenschule, scheint mir auch das vorzüglichste: es hat am meisten heitre Laune, raschen Fortschritt und komische Kraft. Die Erfindung, daß ein Mann, der schon über die Jahre zum Heirathen hinaus ist, ein junges Mädchen geflissentlich zur Einfalt erzieht, um sie sich treu zu erhalten, und daß dies gerade zum Gegentheil ausschlägt, war nicht neu: noch kurz vor Moliere hatte sie Scarron nach einer spanischen Novelle erzählend behandelt. Aber es war ein glücklicher Gedanke, diesen Stoff für die Bühne zu bearbeiten, und die Ausführung ist musterhaft. Hier

sehen wir eine wirkliche und sehr anziehende Verwickelung, keine stillstehenden Erörterungen, alles ist gediegen aus einem Stück, ohne fremde Hebel und zufällige Einmischungen, bis auf die etwas willkürliche Auflösung vermittelst einer Wiedererkennung. Die naiven Geständnisse und unschuldigen Listen der Agnes sind voller Anmuth; sie bilden nebst den unbesonnenen Vertraulichkeiten des jungen Liebhabers gegen seinen unbekannten Nebenbuhler, und der verbißnen Wuth des Alten über beydes, eine Reihe komischer Auftritte von der ergötzlichsten und zugleich feinsten Gattung.

Nur als ein Beyspiel, wie wenig die Verletzung gewisser Wahrscheinlichkeiten dem Vergnügen Eintrag thut, bemerken wir, daß sich Moliere in Absicht auf die Wahl des Schauplatzes große Freyheiten genommen hat. Wir wollen es nicht rügen, daß Arnolph sich mit Agnesen, die er doch so sehr eingeschlossen hält, häufig auf der Straße oder einem offnen Platze unterredet. Aber wenn Horaz den Arnolph als den Freyer seiner Geliebten nicht kennt und ihm alles verräth, so ist dies nur zuläßig, weil Arnolph bey ihr einen andern Nahmen führt. Horaz sollte also den Arnolph in seinem eignen weit entlegenen Hause aufsuchen, nicht vor der Thür der Geliebten, wo er ihn immer trifft, ohne Argwohn daraus zu schöpfen. Warum rechnen also die französischen Kunstrichter dergleichen Wahrscheinlichkeiten in der dramatischen Kunst so hoch an, da sie doch werden eingestehen müssen, daß ihre besten Meister sie nicht immer beobachtet haben?

Tartüffe ist ein treffendes Gemählde der frömmelnden Heucheley, jedermann zur Warnung

aufgestellt; es ist eine vortreffliche ernsthafte Satyre, aber, einzelne Scenen ausgenommen, ist es eben kein Lustspiel. Von der Auflösung haben die Meisten eingestanden, sie sey schlecht, weil sie durch einen fremden Hebel bewirkt wird. Sie ist es auch deswegen, weil die Gefahr des Orgon, von Haus und Hof gejagt und ins Gefängniß geworfen zu werden, gar nicht eine solche Verlegenheit ist, wie er sie wohl durch sein blindes Zutrauen verdient hätte. Hier kommt die ernsthafte Absicht des Werkes ganz zum Vorschein, und die Lobrede auf den König ist eine Zueignung, wodurch der Dichter sich im Stücke selbst dem Schutze Sr. Majestät bey den zu besorgenden Verfolgungen der falschen Frömmler unterthänigst empfiehlt.

In den gelehrten Frauen hat ebenfalls der Spott über den Scherz die Oberhand, die Handlung ist unbedeutend und im geringsten nicht anziehend, die Auflösung nach Moliere's Art fremdartig und willkürlich herbeygeführt. Doch diese technischen Unvollkommenheiten könnte man dem satyrischen Gehalt zu lieb entschuldigen. In Absicht auf diesen aber ist die Darstellung vermöge einer einseitigen Richtung parteyisch. Es kann dem komischen Dichter nicht zugemuthet werden, daß er immer neben einer Narrheit die entgegengesetzte vernünftige Gesinnung aufstelle, vielmehr möchte er dadurch den Zweck der Belehrung allzu methodisch kund geben. Zwey entgegengesetzte Narrheiten lassen sich neben einander gleich lächerlich schildern. Moliere hat hier die Ziererey einer falschen Geschmacksbildung und die Aufgeblasenheit eines leeren Wissens verspottet. Stolz auf eigne Unwissenheit und

Geringschätzung aller höheren Bildung verdienen es nicht weniger, und doch streift das, was in diesem Lustspiel als die richtige Denkart geschildert wird, ganz nahe daran hin. Alle vernünftigen Personen des Stücks: der Hausvater und sein Bruder, der Liebhaber und die Tochter, ja sogar die ungrammatische Magd, wissen sich etwas mit dem, was sie nicht sind, nicht haben, nicht wissen, und nicht zu seyn, zu haben, zu wissen suchen. Die beschränkten Lehren des Chrysale über die weibliche Bestimmung, die des Clitander über den geringen Nutzen der Gelehrsamkeit, so wie anderswo die Aeußerungen über das Maaß von Bildung und Kenntnissen, das für einen Mann von Stande schicklich sey, waren allem Ansehen nach Moliere's eigne Meinungen. Es läßt sich darin eine Ader von einer gewissen Kammerdienermoral spüren, die auch über manche andre Puncte bey ihm zum Vorschein kommt. Man kann sie leicht aus seiner Erziehung und Lage begreifen, aber sie gab ihm schwerlich Beruf dazu, der Lehrer der menschlichen Gesellschaft zu seyn. Daß Trissotin am Ende durch niedrigen Eigennutz beschimpft wird, ist gehäßig, da unter seiner Person ein wirklicher noch lebender Gelehrter gemeynt, und sogar der Nahme nur leicht verkleidet war. Schriftstellerische Eitelkeit bewahrt wohl eher vor diesem Fehler: für den Eigennutz ohne Ehrgefühl gibt es ersprießlichere Laufbahnen als die eines Schriftstellers.

Der Misanthrop, der, wie man weiß, anfangs kalt aufgenommen ward, ist noch weniger lustig als die beyden vorhergehenden Stücke; die Handlung rückt noch weniger, oder vielmehr, es

ist gar keine darin, und die dürftigen Vorfälle, welche der dramatischen Bewegung nur scheinbar das Leben fristen: der Zwist mit Oront über das Sonett, und dessen Schlichtung; die Entscheidung des Processes, wovon man immer nur hört; die Entlarvung der Celimene durch die Eitelkeit der beyden Marquis und durch die Eifersucht Arsinoe's; diese Vorfälle hängen nicht unter einander zusammen. Dessen ungeachtet ist diese Anlage des Ganzen nicht einmal wahrscheinlich. Es ist auf ergründende Schilderung eines Charakters abgesehen: ein Charakter offenbart sich aber noch weit mehr in seinen Verhältnissen zu Andern als unmittelbar. Wie kommt Alcest dazu, im Philint einen Freund gewählt zu haben, dessen Gesinnungen den seinigen schnurstracks entgegengesetzt sind? Wie kommt er dazu, in eine Coquette verliebt zu seyn, die durchaus nichts liebenswürdiges hat, und bloß durch ihre böse Zunge unterhält? Man kann ohne Uebertreibung sagen, daß an dieser Celimene kein gutes Haar ist. Bey einem Charakter wie der des Alcest ist die Liebe kein flüchtiger Sinnenreiz, sondern ein ernstes Gefühl, aus dem Bedürfniß wahrer Vereinigung der Gemüther entsprungen. Sein Unwille gegen schmeichlerische Falschheit und hämische Verläumdung, woran es Celimene niemals fehlen läßt, braust so unaufhaltsam auf, daß der erste Augenblick des Umgangs Alcesten für immer hätte von ihr entfernen müssen. Endlich ist die Darstellung zweydeutig, und das ist noch ihr größter Fehler. Die Gränze, bis wohin Alcest Recht und wo er Unrecht haben soll, dürfte schwer zu bestimmen seyn, und ich fürchte, der Dichter hat hierin selbst nicht

klar gesehen. Schildert er doch den Philint mit seinen kahlen Entschuldigungen des Weltlaufes und seiner schlaffen Nachgiebigkeit überall als den verständigen und liebenswürdigen Mann. Alcest hat verzweifelt Recht gegen die saubre Celimene, und nur Unrecht in seiner unbegreiflichen Schwäche gegen sie; er hat Recht in seinen Klagen über die Verderbniß der geselligen Verfassung, niemand streitet ihm wenigstens die Thatsachen ab, die er anführt. Er hat Unrecht, seine Gesinnungen so heftig und unberufen zu äußern; aber da er einmal die zu friedlichem Auskommen erfoderliche Verstellung nicht über sich gewinnen kann, so hat er vollkommen Recht, die Einsamkeit dem Leben in der Welt vorzuziehen. Rousseau hat diese Zweydeutigkeit des Stückes schon gerügt, vermöge deren das Achtungswürdige selbst lächerlich gemacht zu werden scheint. Sein Urtheil war nicht ganz unbefangen, denn sein eigner Charakter und sein Benehmen gegen die Welt hat eine auffallende Aehnlichkeit mit dem des Alcest; überdies verkennt er das Wesen der dramatischen Darstellung, und verwirft sie nach Beyspielen einer zufälligen falschen Richtung.

So steht es um die gepriesene Moralphilosophie des Moliere in seinem angeblichen Meisterstück. Nach allem Obigen halte ich mich berechtigt, gegen die herrschende Meinung zu urtheilen, daß es Molier'n mit dem derben hausbacknen Komischen am besten gerieth, und daß ihn sein Talent wie seine Neigung ganz für die Possen hätte entscheiden sollen, dergleichen er auch bis an das Ende seines Lebens schrieb. Zu seinen ernsthafteren Stücken in Versen scheint er immer einen Anlauf genommen

zu haben: man spürt etwas Zwanghaftes in der Anlage und Ausführung. Sein Freund Boileau theilte ihm vermuthlich seine Ansicht von einem correkten Spaß, von einem gravitätischen Lachen, mit, und so entschloß sich Moliere nach dem Carnaval seiner Possen zuweilen zu der Fastendiät des regelmäßigen Geschmacks, und versuchte mit einander zu vereinbaren, was seiner Natur nach unvereinbar ist, Würde und Lustigkeit. Jedoch finde ich schon in seinen prosaischen Stücken Andeutungen von jener didaktischen und satyrischen Ader, die der komischen Gattung eigentlich fremd ist, z. B. in seinen beständigen Angriffen auf die Aerzte und Advocaten, in den Erörterungen über den wahren Weltton u. s. w., womit er wirklich rügen, widerlegen, belehren, und nicht bloß belustigen will.

Moliere's classisches Ansehen erhält seine Stücke auf der Bühne *), wiewohl sie im Ton und in den Sitten fühlbar veraltet sind. Diese Gefahr bedroht unvermeidlich den Lustspieldichter von der Seite, wo seine Darstellung nicht auf poetischem

*) Wenn sie nicht im Besitze wären, so würde schon die Unanständigkeit mancher Scenen verschiedene ausschließen, da das heutige Publicum, wiewohl vermuthlich nicht weniger verderbt als das damalige, die sittsamen Bemäntelungen leidenschaftlich liebt. Wenn ein Stück von Moliere aufgeführt wird, so ist das Haupttheater von Paris meistens eine wahre Wüsteney, wofern nicht irgend ein besonderer Umstand die Zuschauer herbeyzieht. Seit diese Vorlesungen gehalten wurden, hat man in Paris, zu großem Aergerniß der kritischen Zionswächter, den George Dandin ausgepfiffen. Vermuthlich nicht bloß der

Grunde ruht, sondern durch die Prosa der äußern Wirklichkeit bestimmt wird. Zu den individuellsten Porträten Moliere's sind die Urbilder längst verschwunden. Der Lustspieldichter, der auf Unsterblichkeit Anspruch macht, muß in der Charakterzeichnung und Anlage des Plans hauptsächlich auf diejenigen Motive bauen, die immer verständlich bleiben, weil sie nicht bloß in den Sitten eines Zeitalters, sondern in der menschlichen Natur liegen.

Neben Moliere haben wir nur wenige ältere oder gleichzeitige Lustspiele zu bemerken. Von Corneille, der sich früher als durch seine Trauerspiele, durch Bearbeitung spanischer Lustspiele einen Nahmen gemacht hatte, ist nur eins, der Lügner nach Lope de Vega, auf der Bühne geblieben, und auch dieses verräth, wie uns dünkt, kein komisches Talent. Der Dichter an Stelzen gewöhnt, bewegt sich ungelenk in einer Gattung, deren erste Erfordernisse Anmuth und Leichtigkeit sind. Scarron, der sich auf nichts verstand als auf Travestiren, hat diesen Handgriff an verschiedenen aus dem Spanischen entlehnten Lustspielen ausgeübt, wovon zwey: Jodelle oder der Bediente als Herr und Don Japhet von Armenien, vor nicht langer Zeit noch zuweilen als Carnavalspossen gegeben worden sind, und immer viel Glück gemacht

---

Umständigkeit wegen. Was man auch sagen mag, um die Moral des Stückes zu retten, die Vorrechte der höheren Stände werden darin auf eine empörende Art geltend gemacht, und es endigt mit dem schamlosen Triumph des Uebermuthes und der Verderbtheit über schlichte Rechtlichkeit.

haben. Die Verwickelung im Jodelet, die dem Don Francisco de Roxas gehört, ist vortrefflich; die Schreibart und die Zuthaten des Scarron haben sie nicht ganz entstellen können. Alles unfeine, ekle, geschmackwidrige rührt von dem nicht unberühmten französischen Schriftsteller aus dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten her, der es der spanischen Dichtung ganz gegen ihren zarten Geist aufgedrängt hat. Diesen burlesken Ton, der in manchen Sprachen geduldet werden kann, hat sich die französische seitdem mit Recht untersagt, weil sie, sobald sie nicht mit sehr vornehmer Wahl gesprochen und geschrieben wird, geradezu in widerwärtige Pöbelhaftigkeit verfällt. Don Japhet stellt noch roher die Mystification eines ungeschlachten Narren vor. Das Original gehört zu der Gattung, welche die Spanier comedias de figuron nennen: ohne Zweifel hat Scarron es ebenfalls verdorben. Das schlimmste ist, daß seine Ueberladungen fratzenhaft sind, ohne lustig zu seyn.

Einen ganz andern Weg der Nachahmung als den damals üblichen schlug Racine ein, indem er zu seinen Prozeßführern den Gedanken aus dem Aristophanes schopfte. In dieser Hinsicht ist das Stück einzig in seiner Art geblieben. Die Handlung ist nur ein leichtes Gaukelwerk, aber die dargestellten Narrheiten gehören Einem Kreise an, und runden sich nebst der Nachäffung der Gerichtsbedienten und Advocaten zu einem vollständigen Ganzen. Viele Zeilen sind zugleich witzige Einfälle und Charakterzüge, andere Scherze haben jene scheinbar zwecklose Lustigkeit, welche nur echte komische Begeisterung eingeben kann. Racine dürfte ein schlim-

mer Nebenbuhler für Moliere geworden seyn, wenn er hätte fortfahren wollen, das hier bewährte Talent auszuüben.

Von einem jüngern Zeitgenossen und Gegner Moliere's, Boursault, haben sich noch einige Lustspiele auf der Bühne erhalten, sämmtlich zu der Nebenart gehörig, welche die Franzosen pièces à tiroir, Schubladenstücke nennen, und wovon Moliere in seinem Ueberlästigen das erste Beyspiel gegeben hatte. Diese Gattung hat, in Absicht auf die Zufälligkeit der Auftritte, die an einem gemeinschaftlichen Anlasse aufgereiht sind, Aehnlichkeit mit den Mimen der Alten; sie sollte es daher auch in der genauen Nachahmung individueller Eigenheiten haben. Besonders sind solche Gegenstände günstig, wobey die mimische Kunst, im engeren Sinn des Wortes, glänzen kann, wenn z. B. derselbe Schauspieler immer in andern Verkleidungen mit verstelltem Ton und Wesen wiederkommt. Auch ist es rathsam, sich auf Einen Act zu beschränken, weil sonst der Mangel an dramatischem Fortschritt und die Einförmigkeit der Veranlassung bey allem Wechsel im Einzelnen leicht Ungeduld erregt. Boursaults Stücke, sonst nicht ohne Verdienst, sind zu weitläuftig in fünf Aufzüge ausgesponnen. Es war ein fruchtbarer und eigenthümlicher Gedanke, den Aesop, einen als Knecht gebornen und misgestalteten Weisen im Besitz der Hofgunst darzustellen. Aber in den beyden Stücken, Aesop in der Stadt und Aesop am Hofe, sind die Fabeln, denen man am Schlusse jedes bedeutenden Auftrittes entgegen sieht, in weitschweifiger Moral ertränkt; sie sind ganz aus dem Dialog

herausgehoben, statt darein verflochten zu seyn, wie die Fabel des Menenius Agrippa beym Shakespeare, und die modernen Sitten passen nicht zu dieser kindlichen Belehrungsweise. In dem galanten Merkur bringen allerley wunderliche Originale bey dem Schreiber eines Wochenblattes jeder sein Anliegen vor. Diese Einfassung und manche der unterhaltendsten Ausfüllungen sind, wo ich nicht irre, von einem beliebten deutschen Schauspielschreiber ohne Angabe der Quelle benutzt worden.

Erst geraume Zeit nach Moliere's Tode trat Regnard auf, dem gewöhnlich der nächste Rang nach jenen eingeräumt wird. Er war eine Art von Abenteurer, der, nachdem er sich viel in der Welt umgetrieben, zu dem Gewerbe eines dramatischen Schriftstellers griff, und sich zwischen dem unter Gherardi noch fortblühenden italienischen Theater, wofür er die französischen Scenen entwarf, und der Ausarbeitung regelmäßiger Lustspiele in Versen theilte. Sein erstes, der Spieler, wird mit Recht am meisten gelobt. Der Verfasser kannte diese Leidenschaft und Lebensweise aus eigner Erfahrung: es ist ein Gemählde nach der Natur, mit kräftigen Zügen, jedoch ohne Uebertreibung ausgeführt: und auch die Verwickelung und Umgebungen, bis auf ein paar Caricaturen, deren man hätte entübrigt seyn mögen, sind zweckmäßig ersonnen. Der Zerstreute hat nicht nur die Mängel der methodischen Charakterstücke an sich, die ich anderswo rügte. Es ist kein eigentlicher Charakter; die Irrungen, welche die fehlerhafte Gewöhnung, mit seinen Gedanken abwesend zu seyn, verursacht, sehen sich alle ähnlich, es ist keine Steigerung dar-

in: sie möchten daher in einem Nachspiele zur Unterhaltung ausreichen, verdienten aber nicht das weitläuftige Gerüst eines Lustspiels in fünf Aufzügen. Regnard hat fast nur eine Reihe von Anekdoten dramatisirt, die Labruyere unter dem Nahmen eines Charakters zusammengereiht hatte. Die Ausführung des Universal-Erben beweist mehr komisches Talent, welches aber, wegen eines aus Mangel an sittlichem Gefühl entsprungenen Fehlgriffs in der Anlage des Ganzen nur verschwendet ist. Laharpe erklärt dieses Stück für das Meisterwerk komischer Lustigkeit. Nun in der That, das ist eine Lustigkeit, welche einen Stein erbarmen müßte; so aufheiternd, wie das Grinsen eines Todtenkopfes. Welch ein Gegenstand, um darüber zu spaßen: ein gebrechlicher, dem Tode naher Greis, den junge Taugenichtse um seine Erbschaft plagen, dem man ein falsches Testament unterschiebt, während er bewußtlos, wie man glaubt, im Sterben liegt. Wenn es wahr ist, daß diese Auftritte auf dem französischen Theater immer unglaublich viel zu lachen gegeben, so würde es bey den Zuschauern denselben gefühllosen Leichtsinn verrathen, der uns an dem Verfasser empört. Wir haben schon anderswo gezeigt, wie bey scheinbarer Gleichgültigkeit sittliche Schonung dem Komiker wesentlich ist, weil die bezweckten Eindrücke unausbleiblich zerstört werden, so wie sich Unwillen oder Mitleiden einmischt.

Ein Zeitgenosse Regnards war der Schauspieler Legrand, einer der ersten Lustspieldichter, die im versifizirten Nachspiele geglänzt, worin die Franzosen seitdem so viel artige Kleinigkeiten aufzuwei-

sen haben. Er ist aber zu weit geringerm Nachruhme gelangt als Regnard, man sehe nur, wie geringschätzig Laharpe ihn abfertigt. Dennoch würden wir ihn als Künstler sehr hoch stellen, wenn er auch nichts weiter gedichtet hätte, wie den König im Schlaraffenlande (le roi de Cocagne), eine bunte Wunderposse, sprühend von dem so selten in Frankreich einheimischen phantastischen Witz, beseelt von jenem heitern Scherz, der, wiewohl bis zum Taumel der Fröhlichkeit ausgelassen, harmlos um alles und über alles hingaukelt. Wir möchten es eine zierliche und sinnvolle Tollheit nennen; ein anschauliches Beyspiel, wie die Gattung des Aristophanes, oder vielleicht genauer zu reden, die des Eupolis *), der ja auch das Mährchen vom Schlaraffenlande dramatisirt hatte, mit Vermeidung ihrer Anstößigkeiten und ohne persönlichen Spott, auf unsrer Bühne erscheinen dürfte. Und doch kannte Legrand die alte Komödie gewiß nicht, und sein eignes Genie (wir stehen nicht an, diesen Ausdruck zu gebrauchen) hatte ihn auf die Erfindung gebracht. Die Ausführung ist so sorfältig wie in einem regelmäßigen Lustspiel; von dieser Gattung wird es aber in der französischen Meinung schon durch die dargestellte wunderbare Welt, einige Decorationen und hier und da angebrachte Musik ausgeschlossen. Ueberhaupt zeigen sich die französischen Kunstrichter gleichgültig oder parteyisch gegen jede Regung echter Phantasie. Sollen sie Ehrerbietung vor einem Werke hegen, so muß es eine gewisse Mühseligkeit der Be-

*) S. Zweyter Theil, S. 57.

strebungen an sich tragen. Unter einem leichtsinnigen Volke haben sie sich den Ehrenposten der Pedanterey zugeeignet: sie verwechseln den scherzenden Leichtsinn, der gar wohl mit künstlerischer Tiefe vereinbar ist, mit dem unter ihren Landsleuten als Naturgabe oder Naturfehler so häufigen Leichtsinn aus Oberflächlichkeit.

Das achtzehnte Jahrhundert hat in Frankreich viele Lustspieldichter vom zweyten und dritten Range hervorgebracht, aber keinen überlegenen Geist, durch den die Kunst wirklich einen Schritt vorwärts gethan hätte, weswegen sich denn der Glaubensartikel von Moliere's Unübertrefflichkeit noch mehr festgesetzt hat. Da wir hier nicht Raum haben, alles Einzelne beurtheilend durchzugehen, so wollen wir dem etwa noch zu erwähnenden einige Bemerkungen über den allgemeinen Geist des französischen Lustspiels voranschicken.

Der Mangel an leichter Beweglichkeit und die allzu weitläuftigen Erörterungen im stillstehenden Gespräch haben sich mehr oder weniger seit Moliere fortgeerbt, so wie auf diesen im Zuschnitte seiner sogenannten regelmäßigen Stücke die in der tragischen Darstellung geltenden Conventionen unverkennbar Einfluß gehabt haben. Das französische Lustspiel in Versen hat seine Tiraden, gerade wie das Trauerspiel. Dazu kam noch ein andrer Umstand, um einen gewissen Zwang des Ceremoniells darin einzuführen. Das Lustspiel andrer Völker ist meistens aus sehr begreiflichen Gründen in den bürgerlichen Kreis herabgestiegen, das französische hingegen spielt gewöhnlich in den oberen Classen der Gesellschaft. Man spürt auch hier den Einfluß des Ho-

fes, als des Mittelpunctes der gesammten National-Eitelkeit. Diejenigen Zuschauer, welche in der Wirklichkeit keinen Zutritt zur großen Welt hatten, waren doch geschmeichelt, auf der Bühne mit Marquis und Chevaliers umzugehen, und während der Dichter die modigen Thorheiten verspottete, suchten sie etwas von jenem beneideten privilegirten Welttone zu erhaschen. Die Gesellschaft schleift die Ecken der Charakter ab; die Jagd auf das Lächerliche ist ihre einzige Unterhaltung, und sie übt daher in der Geschicklichkeit, gegen die Beobachtung Anderer auf seiner Huth zu seyn. Hier fällt jenes natürliche, treuherzige und dadurch joviale Komische der bürgerlichen Stände weg, und es wird ein andres erst durch die Gesellschaft eingeimpftes an die Stelle gesetzt, was die fade Leerheit einer so zwecklosen Lebensweise an sich trägt. Nicht mehr das Leben, sondern die Gesellschaft, diese immer fortgesetzte Unterhandlung zwischen streitenden Eitelkeiten, die doch nie zu einem wahren Friedensschlusse kommen können, ist der Gegenstand dieser Lustspiele, zu denen das gestickte Kleid, der Hut unter dem Arm, und der Degen an der Seite wesentlich gehört; und alle Charakteristik beschränkt sich auf die Geckenhaftigkeit der Männer und Coquetterie der Frauen. Der gehaltleeren Einförmigkeit dieser Schilderungen muß leider die Verderbtheit der sittlichen Grundsätze häufig zur Würze dienen, welche unverhohlen zur Schau zu tragen, besonders seit dem Tode Ludwig des Vierzehnten bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus, unter der Regentschaft und der Regierung Ludwigs des Fünfzehnten, mit zum Modeton gehörte. In diesem Zeitraume

ist der Charakter des Frauengünstlings, des homme à bonnes fortunes, der im Tone des Ueberdrusses mit der Menge allzu leichter Eroberungen prahlt, nicht von dem Lustspieldichter erfunden, sondern mit portraitmäßiger Wahrheit aufgefaßt, wie so viele Memoiren des vorigen Jahrhunderts, bis auf die eines Besenval herunter, beweisen. Wir stoßen uns an die unverschleyerte Sinnlichkeit in den Liebeshändeln des griechischen Lustspiels; aber die Griechen dürften die mit verheiratheten Frauen bloß aus leichtsinniger Eitelkeit angezettelten Liebeshändel im französischen Lustspiele noch viel anstößiger gefunden haben. Ausschweifende Sinnlichkeit hat am Ende ihre von der Natur selbst gesetzten Gränzen; wenn aber Eitelkeit sich die Rolle einer schon entnervten und erloschenen Sinnlichkeit anmaßt, so erzeugt sie eine bodenlose Verderbniß. Sey es, daß die Dichter, wenn ihre Stutzer die Ehe zum beständigen Gegenstande des Spottes machen, und ihre sittliche Freygeisterey besonders in Bezug auf die Verhältnisse mit Frauen auskramen, die Absicht hatten, dies als eine damals herrschende Verkehrtheit zu rügen, so bleibt die Aufstellung immer gefährlich. Die große Welt, welche der Zahl der Personen nach die kleine ist und sich doch für die einzige von Bedeutung hält, dürfte man wohl nicht hoffen dadurch zu bessern; und für die übrigen Stände hat das Beyspiel jener, wegen des äußern Glanzes, der sie umgibt, nur allzu viel Verführerisches. Was aber die Tauglichkeit zum Lustspiele betrifft, so ist diese schlaffe Verderbtheit ganz und gar nicht ergötzlich, und bey vielen Stücken, worin die vornehmen Gecken den Ton angeben, z. B. im

Chevalier nach der Mode von Dancourt, spürt man nicht bloß Langeweile, sondern eine abstoßende Widerwärtigkeit in dem zugleich unpoetischen und unnatürlichen, wiewohl wahren Gemählde vollendeter sittlicher Auflösung.

Von der Zahl der Schriftsteller, welche dieser Vorwurf hauptsächlich trifft, sind Destouches und Marivaux auszunehmen, fruchtbare oder wenigstens fleißige Lustspieldichter, jener in Versen, dieser in Prosa. Sie machten unter ihren Zeitgenossen in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhundertes ein bedeutendes Glück, aber nur eine geringe Anzahl ihrer Arbeiten hat beyde auf der Bühne überlebt. Destouches war ein gemäßigter, nüchterner, wohlmeynender Autor, der mit großer Anstrengung regelmäßige Lustspiele zusammenschrieb, an denen er sich von der Länge der fünf Aufzüge nichts erließ, und worin außer der pflichtmäßigen Munterkeit Lisettens und ihres geliebten Frontin oder Pasquin eben nichts lustig ist. Kein überflüßiger Muthwille setzt ihn dabey in Gefahr, aus dem vornehmen Ton des vermeynten höhern Komischen in die Vertraulichkeiten der so verachteten Posse zu verfallen. Mit einem mittelmäßigen Talent, ohne Laune und fast ohne Heiterkeit, weder sinnreich im Erfinden, noch von tiefer Einsicht in die menschlichen Gemüther und Verhältnisse, hat er doch durch einige seiner Hervorbringungen, den Ruhmredigen, den verheiratheten Philosophen und allenfalls den Unentschlüßigen rühmlich gezeigt, was treuer bescheidner Fleiß vermag. Andre Stücke, z. B. der Undankbare, der Sonderling, sind durchgeführte Misgriffe,

woran man sieht, wie ein Dichter, der dem Tartüffe und dem Misanthropen als den höchsten Mustern nacheifert, was Destouches offenbar in seiner ganzen Laufbahn wollte, nur noch einen Schritt zu thun hat, um das Wesen der komischen Kunst ganz zu verkennen. Jene beyden Werke Moliere's sind für seine Nachfolger nicht Leitsterne, sondern wahre Hemmungspuncte geworden. Sobald ein Lustspieldichter in der Vorrede dem Misanthropen als seinem Vorbilde huldigt, weiß ich auch schon, worauf sein Streben hinausläuft. Er wird für den trüben bedingten Ernst des prosaischen Lebens und für prosaische Nutzanwendungen, denen man den Achtung gebietenden Nahmen Moral aufprägt, die Begeisterung des Scherzes und alle wirklich poetische Unterhaltung aufopfern.

Daß Marivaux manierirt ist, wird in Frankreich so allgemein anerkannt, daß man für seine Manier sogar eine eigne Benennung, das marivaudage, erfunden hat. Indessen ist diese Manier wenigstens sein eigen, und auf den ersten Blick nicht ungefällig. Feinheit des Geistes ist dem Marivaux nicht abzusprechen, nur ist sie mit einer gewissen Kleinlichkeit gepaart. Wir haben es als die feinste Art des Komischen der Beobachtung gerühmt, wenn eine Eigenschaft sich gerade dann am meisten kund gibt, wann ihr Besitzer sie am wenigsten an sich argwöhnt, oder sie am geflissendsten verbergen will. Dies hat Marivaux auf die Leidenschaft angewandt, und allerdings gehört die Naivetät unwillkürlich sich verrathender Regungen in die komische Sphäre. Wenn nur diese Naivetät bey ihm nicht eine künstlich zubereitete, um die Gunst buh-

lende, fast möchte man sagen eine selbstgefällige wäre! Es ist wie das Versteckenspielen der Kinder, die in ihrem Winkel keine Ruhe halten können, sondern immer mit dem Kopfe hervorgucken, ob man sie nicht bald entdecken wird; ja zuweilen, was noch schlimmer, wie das Schielen durch einen Fächer, den man sich aus gezierter Sittsamkeit vorhält. Das Ziel sieht man beym Marivaux immer vom Anfange an voraus, die ganze Aufmerksamkeit wird also auf den Weg gelenkt, worauf er uns bis dahin führen wird. Dies wäre eine künstlerische Richtung der Darstellung, wenn diese nicht in das Unbedeutende und Oberflächliche ausartete. Kleine Neigungen werden durch kleine Triebfedern verstärkt, auf kleine Proben gestellt, mit kleinen Schritten einer Entscheidung näher gebracht. Meistens dreht sich Alles um eine Liebeserklärung, welche hervorzulocken allerley verstohlne Lockungen versucht, oder anzubringen allerley leise Andeutungen gewagt werden. Marivaux hat weder Charakter geschildert, noch Intriguen ersonnen. Der ganze Knoten ist meistens ein nicht ausgesprochnes Wort, das immer auf den Lippen schwebt, und oft ziemlich willkürlich zurückgehalten wird. Er ist so einförmig in seinen Motiven, daß, wenn man eines seiner Stücke recht aufmerksam gelesen hat, man sie alle kennt. Demungeachtet würden wir ihn über die steifen Nachahmer stellen; es ist sogar aus ihm zu lernen, weil er eine, wiewohl sehr eingeschränkte, doch eigenthümliche Anschauung vom Wesen des Komischen hatte.

Als Meisterstücke in der Gattung des regelmäßigen versificirten Lustspiels werden noch zwey ein-

zelne Werke von ein paar Schriftstellern genannt, die hier vielleicht mehr Anstrengung aufgewendet, aber in andern Fächern ihr natürliches Talent freyer entfaltet haben: die Metromanie von Piron, und der Boshafte von Gresset. Die Metromanie ist nicht ohne launige Eingebung gedichtet. In dem jungen von der Versewuth besessenen Manne wollte Piron gewisser Maßen sich selbst schildern: allein, wie man immer säuberlich zu Werke zu gehen pflegt, wenn man sich selbst zum Besten hat, stattet er seinen Helden neben der liebenswürdigen Thorheit mit Geist, Edelmuth und gutem Herzen aus. Diese glimpfliche Schonung ist der komischen Keckheit nicht sonderlich günstig. Der Boshafte ist eines von den trübseligen Lustspielen, die einem Timon zur Bestätigung seines Abscheues vor der menschlichen Gesellschaft willkommen seyn mögen, auf gesellige und heitre Geister aber nicht anders als peinlich wirken können. Was soll uns die Schilderung eines schwarzen Gemüthes, das, von allen menschlichen Gefühlen ausgehöhlt, seine Eitelkeit an kaltem Hohne über alles weidet, und einzig aus zweckloser Schadenfreude geschäftig ist; was soll uns, sage ich, eine solche sittliche Misgeschaffenheit, die kaum als Hebel tragischer Ereignisse zu dulden wäre, hier, wo sie nur häuslichen Unfrieden und kleine Verwirrungen hervorbringt?

Dennoch sollen nach dem Ausspruche französischer Kunstrichter diese drey Lustspiele: der Ruhmredige, die Metromanie und der Boshafte, das einzige seyn, was das achtzehnte Jahrhundert Moliere'n entgegenzusetzen hat. Wir würden den al-

ten Hagestolz von dem jüngst verstorbneu Collin d'Harleville weit höher stellen, aber dieses echte Sittengemählde, für das in Moliere's Werken sich eben kein Maßstab findet, lieber mit denen des Terenz vergleichen. Feine und treffende Charakteristik ist darin auf das glücklichste mit einer die Theilnahme spannenden Verwickelung vereinigt, und alles durch eine gewisse Milde der Gesinnung verschmolzen.

Nach einigen Bemerkungen über die Nebengattungen der Oper, der Operette und des Vaudeville, wollen wir mit einem Ueberblick des heutigen Zustandes der französischen Bühne, auch in Bezug auf die Schauspielkunst schließen.

In der ernsthaften, heroischen, wir möchten lieber sagen idealischen Oper haben wir nur einen wenig mehr gelesenen Dichter aus dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten, Quinault, diesen aber mit großem Lobe anzuführen. Boileau hat ihn frühzeitig als Trauerspieldichter verunglimpft; später machte er in einer andern Gattung, im musikalischen Drama, viel Glück. Mazarin hatte den Geschmack an der italienischen Oper in Frankreich eingeführt; Ludwig wollte auch durch die äußere Pracht der Schauspiele, durch Decoration, Maschinerie, Musik und Tanz mit den Ausländern wetteifern oder sie überglänzen, es sollten Hoffeste dadurch gefeyert werden, und dies veranlaßte Moliere'n seine fröhlichen, dann Quinault seine ernsthaften Singspiele für die Musik des Lulli zu erfinden. Ich bin nicht genugsam in der älteren Literatur der italienischen Oper bewandert, um es mit Gewißheit entscheiden zu können, aber mir kommt vor, als

hätte Quinault auch hier mehr nach spanischen als italienischen Vorbildern gearbeitet, und insonderheit von den Festspielen des Calderon im Allgemeinen die Form seiner Opern und ihrer oft allegorischen Vorspiele hergenommen. Freylich ist die poetische Ausschmückung unendlich magerer, weil alles zum Behuf der Musik ins Kurze gezogen werden mußte, und die Natur der französischen Sprache und Versification jenen üppigen Prunk, jene verschwenderische Fülle nicht duldete. Allein die Opern des Quinault sind doch in ihrer leichten Bewegung wirklich phantastisch, und die ernsthafte Oper kann meines Bedünkens den Reiz des Wunderbaren nicht entbehren, ohne auf die Länge einschläfernd zu werden. In so fern finde ich den Quinault für die Bestimmung seiner Gattung auf einem weit richtigeren Wege, als der war, den lange nach ihm Metastasio einschlug. Der letztere hat vortrefflich für die Bedürfnisse melodischer, bloß Empfindungen ausdrückender Musik gesorgt; aber wo gibt er die mindeste Veranlassung zur imaginativen? Daß Quinault dem Geschmacke seines Volkes die Einmischung des Scherzhaften aufopferte, deswegen wird er gelobt, ich weiß nicht ob mit so großem Recht; dagegen tadelt man an ihm das Spielende im Ausdruck der Empfindungen. Ist es billig, von einer leichten Gaukeley die Strenge des tragischen Kothurns zu fodern? Warum sollte die Poesie nicht auch ihre Arabesken haben? Ich glaube so sehr als irgend wer ein Feind des Manierirten zu seyn; allein man verständige sich über den Grad von Natur und Wahrheit, der von jeder Gattung zu erwarten steht und einzig darin möglich ist. Die Verse des

Quinault haben keine andere Naivetät und Einfalt als die des Madrigals; wenn sie dann und wann ins Süßliche fallen, so drücken sie andre Male eine schmachtende Zärtlichkeit mit Anmuth und sanftem Wohlklange aus. Die Oper sollte den Zaubergärten Armidens gleichen, von denen Quinault sagt:

Dans ces lieux enchantés la volupté préside;

man sollte aus den wollüstigen Träumen des Gefühls nur zu den Bezauberungen der Phantasie aufgeweckt werden. Wenn man sich einmal statt wirklicher Menschen Wesen denkt, die keine andre Sprache als Gesang haben, so liegt es ganz nahe, sie sich auch als Geschöpfe vorzustellen, die kein andres Geschäft ihres Daseyns kennen, als Liebe, dieses auf der Gränze der geistigen und sinnlichen Welt schwebende Gefühl; und die erste Erfindung wird durch die zweyte wieder natürlich.

Quinault ist ohne Nachfolger geblieben, und wie tief stehen die heutigen französischen Opern, sowohl in der Erfindung als Ausführung, unter den seinigen! Man hat auf das Heroische und Tragische gedrungen, in einer Gattung, wo die rechte Wirkung davon doch nicht zu erreichen steht; statt mythologische Stoffe oder aus den Ritter- und Schäferromanen entlehnte mit phantastischer Freyheit zu behandeln, hat man sich an historische nach dem Zuschnitt des Trauerspiels gebunden, und durch diesen schwerfälligen Ernst und die Pedanterey der Regeln hat man es dahin gebracht, daß die Langeweile in der Oper mit bleyernem Scepter regiert. Die Misstände von Seiten der Musik: die geringe Tauglichkeit der französischen Sprache zur

Composition in einem höheren Styl als dem leichter National-Melodien, die accentlose Willkür der Recitative, die schreyende Bravour der Sänger, überlassen wir den Kennern dieser Kunst zu rügen.

Bey bescheidneren Ansprüchen befriedigt die komische Oper oder Operette die für sie gültigen Kunstfoderungen weit besser. Schon in Absicht auf die Composition, weil diese hier mehr einen bloß nationalen Ton anstimmen darf und soll. Der Uebergang vom Gesang zur Rede ohne alle musikalische Begleitung oder Erhöhung, den Rousseau als eine unstatthafte Vermischung zweyer Darstellungsweisen tadelt, mag dem Ohr mißfallen, auf den Bau der Stücke hat er unstreitig vortheilhaft gewirkt. In den gewöhnlich kaum halb verstandnen, selten mit Aufmerksamkeit angehorten Recitativen läßt sich eine nur mäßig verwickelte Anlage nicht mit gehöriger Klarheit entwickeln. Deswegen wird in der italienischen Opera Buffa die Handlung gänzlich vernachläßigt, und sie bietet nebst der grotesken Ueberladung nur einförmige Situationen dar, die gar nicht aus der Stelle rücken wollen. Die komische Oper der Franzosen hingegen, wiewohl der Raum, welchen die Musik einnimmt, keine gründliche dramatische Entfaltung verstattet, ist für die Wirkung auf der Bühne berechnet, und spricht die Einbildungskraft gefällig an. Der Regelnzwang hat hier die Dichter nicht abgehalten, ihren theatralischen Einsichten zu folgen. Daher fehlt es diesen flüchtigen Hervorbringungen nicht an der Beweglichkeit, dem Leben, dem Reiz, die ich in den kunstgerechteren dramatischen Werken der Franzosen häufig vermisse. Die ausgezeichnete Gunst, wo-

mit die Operetten eines Favart, Sedaine und einiger späteren zum Theil noch lebenden Dichter auch bey uns immer wieder gesehen werden, nachdem das gebietende Ansehen fremder Literatur längst aufgehört, und der deutsche Geschmack sich entschieden gegen das französische Trauerspiel erklärt hat: diese Gunst läßt sich keineswegs bloß auf die Rechnung der Musik schreiben; es ist in der That poetisches Verdienst darin. Um nur Ein Beyspiel aus vielen anzuführen, so stehe ich nicht an, die ganze Reihe von Auftritten in Raoul Sire de Crequy, wo die Kinder des betrunkenen Schließers den Gefangenen befreyen, für ein Meisterstück theatralischer Mahlerey zu erklären. Wie sehr wäre dem Trauerspiel der Franzosen, ja auch ihrem Lustspiel in Hofkleidung nur ein weniges von dieser Haltung in den Umgebungen, dieser lebendigen Gegenwart, dieser Ergreifung des Augenblicks zu wünschen! In einigen Operetten, z. B. einem Richard Löwenherz, einer Nina, lassen sich unverkennbare romantische Anklänge spüren.

Das Vaudeville ist nur eine Abart der komischen Oper. Der wesentliche Unterschied ist, daß es den Aufwand von Composition, wodurch diese ein musikalisches Ganzes bilden soll, zu entbehren weiß, indem die Lieder für schon bekannte und volksmäßige Melodien eingerichtet sind. Eine musikalische Vervollkommnung ist dies nun freylich nicht. Das unaufhörliche Ueberhüpfen vom Gesang zur Rede, oft nach wenigen Geigenstrichen und wenigen Worten, die Häufung meist gemeiner, oft aber auch in einem ganz verschiedenen Styl gesetzter Liederweisen, bringt ein an italienische Musik

gewöhntes Ohr zur Verzweiflung. Kann man sich hierüber hinwegsetzen, so ist für die Unterhaltung der Lachlustigen nicht selten reichlich gesorgt; selbst in der Wahl einer Melodie und in der Anspielung auf den bekannten Text kann ein witziger Einfall liegen. In früherer Zeit haben zuweilen Schriftsteller, die bedeutendere Ansprüche zu machen hatten, ein Lesage, ein Piron, im Fache des Vaudeville, und zwar für Marionetten gearbeitet. Die aufgeweckten Köpfe, die sich jetzt dieser Gattung widmen, sind außer Paris wenig bekannt, und darum auch wohl ziemlich unbekümmert. Nicht selten thun sich mehrere zusammen, um mit rascher Fruchtbarkeit ihre gemeinschaftlichen Einfälle ans Licht zu fördern. Die Parodie neuer Theaterstücke, die Anecdote des Tages, wovon eben alle Müßiggänger der Hauptstadt plaudern, müssen ihnen einen Stoff herleihen, den man nicht versäumen darf gleich frisch zu verzehren. Diese Vaudevilles sind wie Mücken, die an einem Sommerabende summen, manchmal auch stechen, immer aber fröhlich herumschwärmen, so lange ihnen die Sonne der Gelegenheit scheint. Ein Stück wie die Verzweiflung des Jocrisse, das nach Jahren noch wieder gegeben werden kann, gilt unter diesen Ephemeren schon, und mit Recht, für ein classisches Werk, das den Kranz der Unsterblichkeit errungen hat. Zwar muß man es von Brunet vorgestellt sehen, dessen Gesicht fast eine Maske, und der in der Rolle des Einfaltspinsels so unerschöpflich ist als Polichinell in der seinigen.

Aus der Betrachtung der scherzhaften, oder aus dem Drolligen und Rührenden gemischten Neben-

gattungen, wo sich Verfasser und Zuschauer unbefangen ihren angebornen Neigungen überlassen, scheint mir zu erhellen, daß, wie bey den Italienern groteske Mimik, Buffonerie, bey den Engländern Humor, bey den Franzosen gutmüthige Fröhlichkeit die Grundlage des komischen Witzes ausmacht. Besonders in den unteren Ständen kommt diese Eigenschaft überall zum Vorschein, wo angekünstelte Verderbtheit sie nicht verdrängt.

Was den heutigen Zustand der dramatischen Kunst in Frankreich bezeichnet, kommt fast alles auf die Bemühungen zurück, ausländische theatralische Freyheiten oder gemischte Gattungen einzuführen. Denn die Hoffnung in den beyden anerkannten regelrechten Gattungen etwas wahrhaft Neues, das Vorhandene übertroffen, die alten Rahmen reicher ausgefüllt zu sehen, verschwindet immer mehr. Selten erlangt ein neues Werk einen entschiedenen Beyfall, und im besten Fall dauert dies nur so lange, bis man gewahr wird, daß doch eigentlich das Wohlbekannte, schon da gewesene mit etwas veränderter Zubereitung aufgetischt worden.

Was jene Bemühungen betrifft, so haben wir verschiedenes übergangen, um es hier nachzuholen. Die bisherigen Angriffe auf die Gültigkeit der französischen Kunstformen, zuerst von de la Motte, dann von Diderot und bis auf Mercier herunter, sind wie Stimmen in der Wüste verhallt, und mußten es, weil die Grundsätze, worauf diese Schriftsteller bauten, in der That alle poetische Form, nicht bloß die conventionelle über den Haufen werfen würden, und weil sie, wie man zu sa-

gen pflegt, das Kind zugleich mit dem Bade aus-schütteten. Sie mußten es auch deswegen, weil keiner von ihnen seine Lehre gehörig durch sein Beyspiel zu unterstützen wußte. Auch wo sie Recht hatten, brachten sie gleichwohl durch eine falsche Anwendung das Unrecht auf ihre Seite.

Der merkwürdigste unter ihnen ist Diderot, den Lessing den besten Kunstrichter der Franzosen nennt. Ich möchte dagegen behaupten, er sey überhaupt kein Kunstrichter gewesen. Daß er über das Wesen der Poesie und schönen Kunst nicht im Klaren war, indem er ihren Zweck für bloß moralisch hielt, bringe ich dabey nicht in Anschlag: ohne Theorist zu seyn, kann man sich zum Kenner gebildet haben. Aber man kann nicht Kenner seyn ohne gründliche Bekanntschaft mit den Bedingungen, Mitteln und Stylen einer Kunst, und hier macht Diderot seine Studien und Einsichten sehr verdächtig. Dieser geistreiche Sophist thut seine Streifzüge in das Gebiet der Kritik mit so ungestümer Uebereilung, daß die Hälfte seiner Streiche in die Luft geht. Das Wahre und das Irrige, das Bekannte und das Neue, das Wesentliche und das Unbedeutende ist so durch einander gemischt, daß der höchste Lobspruch, den man ihm ertheilen kann, der ist: es verlohne dennoch der Mühe, alles dies zu entwirren. Was er geleistet wissen wollte, war entweder schon geleistet, wenn auch nicht gerade in Frankreich, oder es verdiente nicht geleistet zu werden, oder es war überhaupt unthunlich. Er that sehr wohl sich gegen die Förmlichkeit und das Festtagswesen der dramatischen Schicklichkeiten, des allzu symmetrischen Versbaues, der Declamation

und des Spiels aufzulehnen; aber er verwarf zugleich alle theatralische Erhöhung, und wollte den Personen keine vervollkommte Mittheilungsweise ihres Innern gönnen. Nirgends spricht er den Grund aus, weswegen er im bürgerlichen Trauerspiel die Versification nicht für zuläßig oder die Prosa für vorzüglicher hielt, was nachher Andre und leider auch Lessing, auf alle dramatischen Gattungen ausgedehnt haben; dieser Grund liegt jedoch offenbar in den misverstandenen Grundsätzen der Täuschung und der Natürlichkeit *). Und wenn er dem rührenden Drama und dem bürgerlichen Trauerspiele, Gattungen, die übrigens recht schätzbar sind, und auch wahrhaft poetisch behandelt werden können, wiewohl es selten geschehen ist, einen ungebührlichen Vorrang einräumte; war es nicht von wegen der Nutzanwendung? Nicht Charakter und Situationen, sondern Stände und Familienverhältnisse sollten nach ihm die Hauptsache seyn, um Zuschauern in ähnlichen Ständen und Verhältnissen das Beyspiel ans Herz zu legen. Damit wäre es aber um allen freyen Kunstgenuß geschehen. Diderot empfahl diese Richtung der Darstellung in derselben Absicht, die den Athenern an einem historischen Trauerspiel aus der Zeitgeschichte misfiel, und wofür sie den Phrynichus in Strafe

*) Entwickelt und widerlegt habe ich sie in einem Aufsatz über das Verhältniß der schönen Kunst zur Natur, im fünften Heft der Zeitschrift Prometheus, herausgegeben von Leo von Seckendorf.

nahmen*). Der Anblick eines nächtlichen Brandes kann durch die wunderbaren Beleuchtungen, welche das Spiel der Flammen in die Finsterniß hinein wirft, entzücken; aber wenn das Haus des Nachbars brennt — iam proximus ardet Ucalegon — so wird man schwerlich zu dieser mahlerischen Betrachtung aufgelegt seyn.

Man sieht deutlich, wie Diderot, in demselben Maaße als er selbst Versuche angestellt hatte, die Segel einzieht. Am verwegensten war er in einer anstößigen Jugendschrift, wo er das ganze tragische System der Franzosen umstärzen wollte; weniger in Gesprächen, die den natürlichen Sohn begleiten; am gemäßigsten in der dem Hausvater angehängten Abhandlung. Seine Polemik geht viel zu weit in Hinsicht auf die Formen und die Zwecke der dramatischen Kunst. Auf der andern Seite ist sie längst nicht umfassend genug: was die Einheiten des Ortes und der Zeit, und die Mischung von Ernst und Scherz betrifft, ist Diderot selbst in nationalen Vorurtheilen befangen.

Die so eben erwähnten beyden Stücke, die bey ihrer Erscheinung ein unverdientes Aufsehen erregten, sind längst gehörig gewürdigt worden. Am natürlichen Sohn hat schon Lessing ein strenges Gericht ausgeübt, ohne noch das ungeschickte Plagiat aus dem Goldoni zu rügen. Den Hausvater nennt er dagegen ein vortreffliches Stück, aber er hat vergessen, sein Urtheil zu rechtfertigen. Laharpe hat dessen fehlerhaften Bau und Unzusam-

*) S. Erster Thl. S. 82.

menhang triftig genug gezeigt. Die Ausführung in beyden Stücken ist höchst manierirt: die nichts weniger als natürlichen Personen machen sich durch ihr frostiges Geschwätz von Tugend, das nur Heuchlern geziemen dürfte, und durch die allgemeine Weinerlichkeit unleidlich. Wir Deutschen können mit Recht sagen: hinc illae lacrimae! Daher die nothlosen Thränen, womit unsere Bühne seitdem überschwemmt worden. Auch durch die von ihm aufgebrachte Sitte, das Gebehrdenspiel weitläuftig vorzuschreiben, hat Diderot der dramatischen Beredsamkeit großen Abbruch gethan. Der Dichter stellt damit gleichsam eine Anweisung auf den Schauspieler aus, statt aus seiner eigenen Tasche zu zahlen*). Alle guten Dramatiker haben sich gewiß immer das Gebehrdenspiel hinzugedacht; allein wenn der Schauspieler des Unterrichts darüber bedarf, so wird er schwerlich das Talent besitzen, ihn geschickt zu befolgen. Die Reden sollen billig so eingerichtet seyn, daß ein einsichtsvoller Schauspieler das rechte Spiel gar nicht verfehlen kann.

Gestehen wir es nur: längst vor Diderot gab es ernsthafte Sittengemählde, rührende Dramen und bürgerliche Trauerspiele, und zwar weit bessere, als er aufzustellen vermochte. Voltaire, dem es mit dem eigentlichen Lustspiel nicht recht gelingen wollte, hatte in seinem verlornen Sohn und der Nanine ein Gemisch von komischen Auftritten und

---

*) Ich erinnere mich, in einem deutschen Drama, das nicht schlechter ist, als viele andere, folgende Weisung gelesen zu haben: »Er blitzt ihn mit den Augen an, und geht ab.«

rührenden Situationen gegeben, woran der letztere Theil recht sehr zu loben ist. La Chaussée hatte das rührende Drama in Frankreich aufgebracht. Alles dies zwar in Versen: und warum sollte es nicht? Vom bürgerlichen Trauerspiel, gerade mit der moralischen Richtung, die Diderot verlangte, hatte man in England einige Beyspiele, worunter der Spieler, Beverley, ins Französische übertragen ist. Die Periode der Empfindsamkeit hat den rührenden Dramen einigen Vorschub gethan, das bürgerliche Trauerspiel hat aber in Frankreich nie viel Glück gemacht, weil man das Glänzende und Pomphafte zu sehr liebt. In der Melanie von Laharpe (dem man übrigens die treueste Nachbildung eines griechischen Stückes für die heutige Bühne, den Philoktet, verdankt) herrschen die peinlichen Eindrücke, welche die Klippe dieser Gattung sind. Das Stück mag gut seyn, um einem Vater, der seine Tochter zum Klosterleben zwingen will, das Gewissen zu schärfen, andern Zuschauern ist die Aengstigung nicht zuzumuthen.

Ungeachtet alles Widerspruches hat Diderot doch in Frankreich eine Art von Schule gestiftet, wozu vornähmlich Beaumarchais und Mercier gehören. Der erste hat nur zwey Stücke im Sinne seines Vorgängers geschrieben, die denn auch an denselben Gebrechen kranken: Eugenie und die strafbare Mutter. Seine Bekanntschaft mit Spanien und dem spanischen Theater gab ihm Veranlassung in der längst vernachläßigten Gattung des Intriguenstücks etwas Neues auf die Bühne zu bringen. Diese Werke stutzte er mehr durch witzige Einfälle, als durch launige Charak-

teristik, am meisten aber durch Anspielungen auf seine eigene Schriftstellerlaufbahn auf. Die Anlage des Barbiers von Sevilla ist ziemlich abgedroschen; die Hochzeit des Figaro ist weit künstlicher in der Erfindung, aber frey in den Sitten, und auch in poetischer Hinsicht wegen vieler fremdartigen Auswüchse zu tadeln. In beyden werden französische Charaktere unter der Verkleidung eines schlecht beobachteten spanischen Costums aufgeführt*). Der außerordentliche Beyfall, den diese Stücke fanden, sollte schließen lassen, das französische Publicum schätze das Intriguen-Lustspiel nicht so gering, wie die Kunstrichter thun: allein die Mittel, wodurch Beaumarchais gefiel, waren freylich zum Theile der Kunst fremd.

Für eine Erweiterung kann es nicht gelten, wenn Ducis, um seine Landsleute mit dem Shakespeare bekannt zu machen, einige von dessen Trauerspielen nach französischen Regeln gemodelt hat. Man erkennt hier und da »die Glieder des zerrissenen Dichters;« aber alles ist so verzwängt, entstellt, und aus der ursprünglichen einfachen Fülle in eine kümmerliche Verworrenheit gebracht, daß auch das beynahe wörtlich beybehaltene meistens seinen echten Sinn einbüßt. Der Zulauf, den diese Trauerspiele haben, besonders weil sie dem unvergleichlichen Talma einen ungewohnten Spielraum zur Entfaltung seiner Kunst verschaffen, ist in-

*) Wie sehr Beaumarchais gegen die spanischen Sitten und Schicklichkeiten verstoßen, zeigt de la Huerta in der Einleitung zu seinem Theatro Hespanol.

dessen immer ein bedeutendes Symptom des Ueberdrusses am Alten, und des Bedürfnisses, stärker erschüttert zu werden.

Da die parisischen Theater jetzt wieder an gewisse Gattungen gebunden sind, und die Poetik hierin einen Berührungspunct mit der Polizey hat, so bleiben die mancherley Misch- und Neuerungs-Versuche meistens auf die untergeordneten Bühnen verwiesen. Die Melodramen nehmen darunter eine große Stelle ein. Ein Statistiker des Theaters hat gefunden, daß seit einer Reihe von Jahren die Ausbeute neuer Hervorbringungen im Trauerspiel und regelmäßigen Lustpiele am geringsten gewesen, im Melodrama aber alles andere zusammen genommen an Zahl übersteige. Unter Melodrama versteht man nicht, wie bey uns, ein Schauspiel, worin Monologe mit Instrumentalmusik in den Pausen abwechseln, sondern wo in emphatischer Prosa irgend etwas wunderbares, abenteuerliches, oder auch sinnliche Handlungen nebst den dazu gehörigen Decorationen und Aufzügen zur Schau gebracht werden. Auf die Neigung hiezu ließe sich etwas besseres bauen; denn leider sind die meisten Melodramen bis zur Abgeschmacktheit roh, und gleichsam Fehlgeburten des Romantischen.

In der Sphäre der eigentlichen dramatischen Literatur verdienen unstreitig die Arbeiten eines Lemercier die Aufmerksamkeit der Kenner. Dieser talentvolle Mann strebt die bisherigen Gränzen nach allen Seiten hin zu durchbrechen, und liebt seine Kunst so leidenschaftlich, daß er sich dabey nicht abschrecken läßt; wiewohl fast jede neue Unternehmung

von ihm das Parterre in einen wahren Kriegszustand versetzt. *)

Alles Obige scheint anzudeuten, daß die Neigungen eines französischen Publicums, wo es die aus Boileau's poetischer Kunst eingelernten Pflichten des Geschmacks vergißt, den dramatischen Freyheiten andrer Nationen nicht so ganz entgegengesetzt seyn möchten, und daß es mehr der Aberglaube an das Ansehen hergebrachter Meinungen ist, was das alte enge System aufrecht erhält.

Die Schauspielkunst ist in Frankreich be-

*) Seit diese Vorlesungen gehalten wurden, ist durch die Aufführung seines Christoph Columbus im Theater zu Paris ein solcher Tumult entstanden, daß mehrere Verfechter des Boileau in ihrem Berufe zerbläute Glieder davon trugen. Sie hatten Recht, wie Verzweifelte zu kämpfen, denn machte dies Schauspiel Glück, so schien es um die geheiligten Einheiten und um den guten Geschmack in Sonderung des Heroischen und Niedrigen geschehen zu seyn. Der erste Aufzug spielt im Hause des Columbus, der zweyte am Hofe der Isabella, der dritte und letzte auf dem Schiffe in der Nähe der neuen Welt. Der Dichter hat darstellen wollen, wie der Erfinder eines großen Gedankens überall durch die Beschränktheit und Gemeinheit der Menschen gehemmt wird, aber durch seine Begeisterung gestärkt alles überwindet. In seinem Hause und bürgerlichen Zirkel hält man den Columbus für verrückt, am Hofe erlangt er mit Noth laue Unterstützung; auf seinem Schiffe droht eine Meuterey auszubrechen, als man eben die gesuchten Küsten erblickt, und der Ruf: Land! Land! das Stück endigt. Alles dies ist sehr künstlerisch gedacht und entworfen, in der Ausführung möchte noch manches zu wünschen übrig seyn. In einem andern bisher weder aufgeführten noch ge-

sonders im höhern Lustspiel und im Trauerspiel seit langer Zeit zu einem hohen Grade von Ausbildung gediehen. An äußerm Anstande, Gewandtheit, Sicherheit des Gedächtnisses und ungemeiner Uebung im richtigen und zierlichen Vortrage der Verse dürften die besseren französischen Schauspieler schwer zu übertreffen seyn. Sie wenden unglaubliche Anstrengungen an, um zu gefallen: jeden Augenblick, den sie auf der Bühne zubringen, suchen sie als eine kostbare Vergünstigung zu benutzen. Freylich nöthigt sie der äußerst ekle Geschmack eines parisischen Parterre's und die heilsame Strenge der Journalisten zu nie nachlassendem Wetteifer; auch das ist zu ihrer Kunst vortheilhaft, daß so viele classische Werke, welche man sich niemals müde sieht, seit Menschenaltern im Besitz der Bühne sind. Da die Zuschauer diese beynahe auswendig wissen, so kann ihre ganze Aufmerksamkeit auf die Ausführung gerichtet seyn, und jede verfehlte Sylbe wird gerügt.

Im höhern Lustspiel gibt die gesellige Feinheit

---

druckten Stücke, welches ich den Verfasser vorlesen hörte, la journée des dupes, hat er eine unter diesem Nahmen bekannte mislungene Hofcabale gegen den Cardinal Richelieu mit historischer Treue in Absicht auf die Umstände und den Zeitgeist geschildert. Es ist ein politisches Lustspiel, worin der Lumpensammler wie der König seinem Stande gemäß spricht. Wie kleinliche Triebfedern sich zu Bewirkung einer großen Staatsbegebenheit verbinden oder durchkreuzen, dann die Verstellung der Personen gegen Andre und sogar gegen sich selbst, und die Umstimmung ihres Tones nach den Begebenheiten: mit einem Worte die ganze innere Seite des politischen Kartenspiels hat der Dichter mit großer Feinheit aufgedeckt.

der Nation ihren Schauspielern einen großen Vorzug. Was aber die tragische Darstellung betrifft, so sollte die Schauspielkunst immer dem Geiste der dichterischen Compositionen gemäß seyn, und ich zweifle ob die französische dies leistet, und ob die Urheber der Trauerspiele, besonders die aus dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten, in den jetzigen Darstellungen sich so ganz wieder erkennen würden.

Die tragische Mimik und Recitation der Franzosen schwankt zwischen zwey entgegengesetzten Aeußersten, wovon das erste allerdings durch den herrschenden Ton der Stücke veranlaßt wird, das zweyte vielmehr im Widerspruch damit zu stehen scheint: zwischen abgezirkelter Förmlichkeit und ausschweifendem Ungestüm. Jene mochte ehedem überwiegend seyn, dieser ist es jetzt.

Man höre Voltaire's Beschreibung, wie zu Ludwigs des Vierzehnten Zeiten Augustus seine Rede an den Cinna und Maximus hielt. Augustus kam mit dem Gange eines Eisenfressers angeschritten, er hatte eine viereckige Perücke auf, die ihm vorn bis auf den Gürtel herunterhing, diese Perücke war mit Lorbeerblättern gespickt, darauf trug er einen großen Hut mit einer doppelten Reihe rother Federn. Er setzte sich auf einen ungeheuern Lehnstuhl mit zwey Stufen, Cinna und Maximus auf zwey kleine Sessel, und die schwülstige Declamation entsprach vollkommen dem Prunk, womit er sich ankündigte. Da man damals und noch lange nachher die Tragödien in ganz neumodiger Hoftracht, mit großer Halskrause, Degen und Hut aufführte, so gehörten dazu freylich nur solche Bewegungen, wie sie in einem Vorzimmer erlaubt sind, oder bedeutungslose

Schnörkel mit den Armen, und es galt schon für einen kühnen Theaterstreich, wenn in der letzten Scene des Polyeuct Severus, um dem Felix seine Verrätherey vorzurücken, mit dem Hut auf dem Kopfe hereinkam, und dieser ihn mit dem Hut unter dem Arme anhörte.

Indessen finden sich schon frühzeitig Beyspiele von der entgegengesetzten Ausschweifung. In der Mariamne des Mairet, eines älteren Dichters als Corneille, hat sich einmal ein Schauspieler als Herodes todt geschrien. Das heißt in der That »den Herodes überheroden.« Als Voltaire eine Schauspielerinn ich weiß nicht welche tragische Rolle einlernen ließ, sagte diese: »Ey, mein Herr, wenn ich so spielte, würde man sagen, ich hätte den Teufel im Leibe.« — »Das ist eben das Rechte,« erwiederte Voltaire, »eine Schauspielerinn muß den Teufel im Leibe haben.« — Dieser Ausdruck beweist wenigstens keinen sehr regen Sinn für jene Würde und Anmuth, welche in einer idealischen Darstellung, wofür sich das französische Trauerspiel gibt, auch unter der wildesten Zerrüttung nicht verloren gehen darf.

Ich fand zuweilen selbst im Spiel der vortrefflichsten heutigen Schauspieler plötzliche Sprünge von der feyerlichen Abgemessenheit in der Recitation und dem Gebehrdenspiel, die der Ton der Composition im Ganzen fodert, zu einem wirklich convulsivischen Ungestüm der Leidenschaft, ohne daß dieser Abstand durch die Mittelgrade gehörig vorbereitet und verschmolzen wäre. Es leitet sie dabey wohl ein dunkles Gefühl, daß die conventionellen Formen der Poesie meistens die natürliche Bewegung hemmen;

wenn der Dichter sie nun irgendwo davon freyläßt, so entschädigen sie sich, und laden dem seltnen Augenblicke der Hingerissenheit gleichsam das ganze Uebermaaß von Leben auf, das zurückgedrängt worden war, und gleichmäßig über das Ganze verbreitet seyn sollte. Daher jene krampfhafte schreyende Heftigkeit. An Bravour lassen sie es nicht fehlen, wohl aber geht ihnen oft die innigere Wahrheit ab. Ueberhaupt betrachten sie ihre Rollen (hierin macht nur etwa der genialische Talma eine Ausnahme, der überhaupt einzig ist) mehr wie ein Mosaik von glänzenden Stellen, sie suchen mehr jedes Einzelne unabhängig vom Andern geltend zu machen, als daß sie auf den unsichtbaren Mittelpunct des Charakters zurückgehen, und alle Aeußerungen nur als eben so viele Ausstrahlungen davon behandeln sollten. Sie fürchten immer zu wenig zu thun, deßhalb sind sie zum gehaltnen Spiel, zum beredten Schweigen, wo sich unter scheinbarer äußerer Ruhe die tiefsten Bewegungen des Gemüths verrathen, am wenigsten berufen. Indessen machen ihnen ihre Dichter auch selten diese Aufgabe, und wenn in deren Werken nicht die Befugniß zu jener oben gerügten Ueberschreitung alles Maaßes im gewaltsamen Ausdruck der Leidenschaft liegt, so veranlassen sie allerdings die mehr auf der Oberfläche glänzende als aus der Tiefe dringende Darstellung des Schauspielers *).

---

*) Man sehe über die französische Schauspielkunst einen mit eben so feinem als gründlichem Beobachtungsgeiste geschriebenen Aufsatz Hrn. von Humboldt des ältern in Goethe's Propyläen.

Zwölfte Vorlesung.

Zusammenstellung der englischen und spanischen Bühne. Vom Geist des romantischen Schauspiels. Shakespeare. Sein Zeitalter und seine Lebensumstände. In wie fern das Costum nothwendig oder entbehrlich. Shakespeare der größte Charakteristiker. Die Echtheit seines Pathos wird gerechtfertigt. Wortspiele. Sittliche Schonung. Ironie. Vermischung des Komischen und Tragischen. Die Rolle des Narren. Shakespeare's Sprache und Versbau. Beurtheilung seiner einzelnen Werke: der Lustspiele, Trauerspiele und historischen Schauspiele. Anhang über die angeblich Shakespeare'n untergeschobnen Stücke.

Unserm gleich anfangs vorgelegten Plane gemäß haben wir uns jetzt mit dem englischen und spanischen Theater zu beschäftigen. Wir wurden im vorhergehenden schon verschiedentlich veranlaßt, bald das eine, bald das andre beyläufig zu erwähnen, theils um manche Begriffe durch den Gegensatz in ein helleres Licht zu setzen, theils wegen des Einflusses, den sie nach außen hin verbreitet haben. Sowohl die Engländer als die Spanier besitzen eine sehr reiche dramatische Literatur, beyde haben eine Menge fruchtbarer und talentvoller Schauspieldichter gehabt, worunter auch die weniger bewunderten und berühmten, im Ganzen genommen, ungemeines Geschick für dramatische Belebung und Einsicht

in das Wesen theatralischer Wirkung beweisen. Die Geschichte ihres Theaters hat keinen Zusammenhang mit der des italienischen und französischen, denn es hat sich ganz ohne fremde Einwirkung aus eigner Kraftfülle entwickelt: die Versuche, es auf Nachahmung der Alten oder gar der Franzosen zurückzuführen, sind entweder ohne Folgen geblieben, oder erst sehr spät in den Zeiten des Verfalls zum Vorschein gekommen. Die Ausbildung dieser beyden Bühnen ist ebenfalls unabhängig von einander; die spanischen Dichter haben die englischen durchaus nicht gekannt, und bey diesen konnte ich in der älteren und bedeutendsten Periode noch keine Spur der Bekanntschaft mit spanischen Schauspielen (wiewohl allerdings mit Novellen und Romanen) entdecken; erst in der Zeit Carls des zweyten finden sich Uebersetzungen aus dem Calderon.

Es haben unter dem Menschengeschlecht so vielfältige Mittheilungen von Jahrhundert zu Jahrhundert und von Nation zu Nation Statt gefunden, und der menschliche Geist ist mehrentheils so träge zum Erfinden, daß das Ursprüngliche in jedem Fache geistiger Bemühungen überall eine seltne Erscheinung ist. Wir sind begierig zu sehen, wie es gerathen wird, wenn unternehmende Köpfe, unbekümmert darum, daß etwas schon anderswo in hoher Vollkommenheit vorhanden gewesen, sich bestreben es ganz von vorn wieder zu erfinden; wenn sie den Grund des neuen Gebäudes auf eignem Boden legen, und alle Zurüstungen, alles Baugeräth aus eignen Mitteln herbeyschaffen. Wir theilen gewissermaßen die Freude des Gelingens, wenn wir sie rasch von der anfänglichen Unbeholfenheit und Be-

dürftigkeit zu fertiger Meisterschaft fortschreiten sehen. Diesen anziehenden Anblick würde uns die Geschichte des griechischen Theaters gewähren, wenn uns dessen roheste Anfänge aufbewahrt wären, die noch gar nicht einmal aufgeschrieben wurden: allein es ist leicht, aus der Vergleichung des Aeschylus mit dem Sophokles weiter zurück zu schließen. Die Griechen hatten ihre Schauspielkunst von keinem andern Volke ererbt oder entlehnt, sie war ursprünglich und einheimisch, und eben darum konnte sie eine lebendige Wirkung hervorbringen. Hiemit hatte es schon eine Endschaft erreicht, als Griechen Griechen nachahmten, nähmlich als die alexandrinischen Dichter nach den großen Mustern gelehrt und kritisch Dramen ausarbeiteten. Bey den Römern trat das Gegentheil ein: sie hatten Form und Gehalt ihrer Schauspiele von den Griechen überkommen, sie versuchten es nie, hierin mündig zu werden, und ihre eigne Sinnesart auszusprechen; deswegen nehmen sie auch in der Geschichte der dramatischen Kunst eine so unbedeutende Stelle ein. Unter den Völkern des neueren Europa haben bis jetzt nur die Engländer und Spanier (die deutsche Schaubühne ist erst im Werden) ein durchaus originales, nationales, und in seiner eigenen Gestalt zu einer festen Ausbildung gediehenes Theater.

Jene Kunstrichter, welche die Alten auf solche Weise für musterhaft halten, daß in der Poesie wie in allen übrigen Künsten kein Heil zu hoffen sey, außer auf dem Wege der Nachahmung, behaupten: jene eben genannten Nationen haben gerade deswegen, weil sie diesen Weg nicht betreten, lauter regellose Werke auf die Bühne gefördert, die durch

einzelne schöne Züge glänzen mögen, an denen aber die barbarische Formlosigkeit des Ganzen immer verwerflich bleibe. Wir haben über diese Ansicht schon im Eingange gegenwärtiger Vorlesungen das Nöthige im Allgemeinen erinnert, müssen uns aber hier noch etwas näher damit einlassen.

Wäre die Behauptung richtig, so würde alles, was die Werke der vollendetsten englischen und spanischen Dramatiker, eines Shakespeare und Calderon, unterscheidet, sie bloß unter die Alten herabsetzen; sie würden auf keine Weise für die Theorie wichtig seyn, und könnten höchstens durch die Annahme merkwürdig scheinen, der Eigensinn dieser Nationen, sich durchaus nicht nach den Regeln bequemen zu wollen, möchte den Dichtern desto unbeschränkteren Spielraum gelassen haben, ihre angestammte Originalität, wiewohl gleichsam hinter dem Rücken der Kunst, zu offenbaren. Allein selbst diese Annahme dürfte bey näherer Beleuchtung sehr zweifelhaft werden. Der dichterische Geist bedarf allerdings einer Umgränzung, um sich innerhalb derselben mit schöner Freyheit zu bewegen, wie es alle Völker schon bey der ersten Erfindung des Sylbenmaaßes gefühlt haben; er muß nach Gesetzen, die aus seinem eignen Wesen herfließen, wirken, wenn seine Kraft nicht ins Leere hinaus verdunsten soll.

Formlos zu seyn, darf also den Werken des Genius auf keine Weise gestattet werden, allein es hat damit auch keine Gefahr. Um dem Vorwurfe der Formlosigkeit zu begegnen, verständige man sich nur über den Begriff der Form, der von den Meisten, nahmentlich von jenen Kunstrichtern, welche vor allem auf steife Regelmäßigkeit dringen, nur mecha-

nisch, und nicht, wie er sollte, organisch gefaßt wird. Mechanisch ist die Form, wenn sie durch äußre Einwirkung irgend einem Stoffe bloß als zufällige Zuthat, ohne Beziehung auf dessen Beschaffenheit ertheilt wird, wie man z. B. einer weichen Masse eine beliebige Gestalt gibt, damit sie solche nach der Erhärtung beybehalte. Die organische Form hingegen ist eingeboren, sie bildet von innen heraus, und erreicht ihre Bestimmtheit zugleich mit der vollständigen Entwickelung des Keimes. Solche Formen entdecken wir in der Natur überall, wo sich lebendige Kräfte regen, von der Krystallisation der Salze und Mineralien an bis zur Pflanze und Blume und von dieser bis zur menschlichen Gesichtsbildung hinauf. Auch in der schönen Kunst wie im Gebiete der Natur, der höchsten Künstlerinn, sind alle echten Formen organisch, d. h. durch den Gehalt des Kunstwerkes bestimmt. Mit Einem Worte, die Form ist nichts anders als ein bedeutsames Aeußres, die sprechende durch keine störenden Zufälligkeiten entstellte Physiognomie jedes Dinges, die von dessen verborgnem Wesen ein wahrhaftes Zeugniß ablegt.

Hieraus leuchtet ein, daß der unvergängliche, oder gleichsam durch verschiedne Körper wandernde Geist der Poesie, so oft er sich im Menschengeschlechte neu gebiert, aus den Nahrungsstoffen eines veränderten Zeitalters sich auch einen anders gestalteten Leib zubilden muß. Mit der Richtung des dichterischen Sinnes wechseln die Formen, und wenn man die neueren Dichtarten mit den alten Gattungsnahmen belegt, und sie nach deren Begriffe beurtheilt, so ist dies eine ganz unbefugte Anwendung von dem

Ansehen des classischen Alterthums. Niemand soll vor einer Gerichtsbarkeit belangt werden, unter die er nicht gehört. Wir können gern zugeben, die meisten dramatischen Werke der englischen und spanischen Dichter seyen im Sinne der Alten weder Tragödien noch Komödien: es sind eben romantische Schauspiele. Daß die Bühne eines Volkes, welches bey deren Gründung und Ausbildung von fremden Vorbildern nichts gewußt noch wissen wollen, viel eignes und abweichendes haben wird, sogar seltsam abstechendes gegen die Theater andrer Nationen, die dabey ein gemeinschaftliches Muster der Nachahmung vor Augen gehabt: dies wird schon jedermann voraussetzen, und das Gegentheil würde eher befremdlich scheinen. Wenn aber die gleichzeitig entstandnen und dennoch einander unbekannt gebliebenen Bühnen zweyer Völker, die in physischer, moralischer, politischer und religiöser Hinsicht so weit von einander abstehen wie die Engländer und Spanier, neben den äußern und innern Verschiedenheiten die auffallendsten Züge der Verwandtschaft an sich tragen, so muß wohl der Gedankenloseste auf diese Erscheinung aufmerksam werden, und es wird sich ihm natürlich die Vermuthung aufdrängen, bey der Entwickelung beyder habe dasselbe oder wenigstens ein gleichartiges Prinzip obgewaltet. Indessen ist diese Zusammenstellung des englischen und des spanischen Theaters in ihrem gemeinschaftlichen Gegensatz mit aller dramatischen Literatur, die aus Nachahmung der Alten erwachsen, so viel wir wissen, noch niemals versucht worden. Könnte man einen Lands- und Zeitgenossen und verständigen Bewunderer des Shakespeare, und einen andern des Cal-

deron wieder auferwecken, und sie mit den Werken des ihnen fremden Dichters bekaunt machen, so würden beyde, mehr von einem nationalen als allgemeinen Gesichtspuncte ausgehend, ohne Zweifel sich nur mit Mühe hinein versetzen, und viel dagegen einzuwenden haben. Hier muß nun die vermittelnde Kritik *) eintreten, die vielleicht von einem Deutschen am besten ausgeübt werden kann, der weder in englischer noch in spanischer Nationalität befangen, oder einer wie der andern durch Neigung befreundet ist, und durch keine Eifersucht gehindert wird, das Große, was früher im Auslande geleistet worden, anzuerkennen.

Die Aehnlichkeit des englischen und spanischen Theaters besteht nicht bloß in der kühnern Vernachläßigung der Einheiten von Ort und Zeit, und in der Vermischung komischer und tragischer Bestandtheile: was man immer noch als bloß verneinende Eigenheiten betrachten könnte, daß sie sich nähmlich nicht nach den Regeln und der Vernunft (in der Meinung gewisser Kunstrichter gleichbedeutende Wörter) hätten fügen wollen oder können; sondern sie

*) Dieses schicklichen Ausdrucks hat sich, wo wir nicht irren, Hr. Adam Müller in seinen Vorlesungen über deutsche Wissenschaft und Literatur zuerst bedient. Wenn er sich aber für den Erfinder der Sache selbst ausgibt, so ist dies, aufs gelindeste gesagt, ein Irrthum. Längst vor ihm hatten andre Deutsche versucht, den Widerstreit des Geschmacks zwischen Zeitaltern und Nationen auszugleichen, und aller echten Poesie und Kunst die gehörige Anerkennung zu verschaffen. Zwischen Gut und Schlecht ist freylich keine Vermittlung möglich.

liegt weit tiefer im innersten Gehalt der Dichtungen, und in den wesentlichen Beziehungen, wodurch jene abweichende Form ein wahres Erforderniß wird, die mit ihrer Gültigkeit zugleich ihre Bedeutung erhält. Was sie mit einander gemein haben, ist der Geist der romantischen Poesie, dramatisch ausgesprochen. Doch damit wir uns gleich mit der gehörigen Einschränkung erklären, so ist unsers Erachtens das spanische Theater bis zu seinem Verfall seit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts fast durchgehends romantisch; das englische ist es nur in seinem Stifter und größten Meister Shakespeare auf vollkommne Weise: in den späteren ist das romantische Prinzip mehr oder weniger ausgeartet oder ganz verloren gegangen, wiewohl die kraft dessen eingeführten Verfahrungsweisen der dramatischen Darstellung dem Aeußern nach ziemlich beybehalten worden sind. Wie sich dennoch hiebey die verschiedne Sinnesart zweyer Völker offenbart hat, eines nördlichen und eines südlichen; jenes mit einer ahndungsvollen, dieses mit einer glühenden Einbildungskraft begabt; jenes mit grübelndem Ernst in sich gekehrt, dieses durch rege Leidenschaftlichkeit nach außen getrieben: das wird am besten am Schlusse dieses Abschnittes in einer Parallele zwischen den zwey einzig großen Dichtern, Shakespeare und Calderon, zusammen gefaßt werden können.

Ueber den Ursprung und das Wesen des Romantischen sprach ich in der ersten Vorlesung, und will hier nur weniges in Erinnerung bringen. Die antike Kunst und Poesie geht auf strenge Sonderung des Ungleichartigen: die romantische gefällt sich in unauflöslichen Mischungen; alle Entgegengesetzten,

Natur und Kunst, Poesie und Prosa, Ernst und Scherz, Erinnerung und Ahndung, Geistigkeit und Sinnlichkeit, das Irdische und Göttliche, Leben und Tod, verschmelzt sie auf das innigste mit einander. Wie die ältesten Gesetzgeber ihre ordnenden Lehren und Vorschriften in abgemessenen Weisen ertheilten; wie dies schon vom Orpheus, dem ersten Besänftiger des noch wilden Menschengeschlechts, fabelhaft gerühmt wird: so ist die gesammte alte Poesie und Kunst gleichsam ein rhythmischer Nomos, eine harmonische Verkündigung der auf immer festgestellten Gesetzgebung einer schön geordneten und die ewigen Urbilder der Dinge in sich abspiegelnden Welt. Die romantische hingegen ist der Ausdruck des geheimen Zuges zu dem immerfort nach neuen und wundervollen Geburten ringenden Chaos, welches unter der geordneten Schöpfung, ja in ihrem Schooße sich verbirgt: der beseelende Geist der ursprünglichen Liebe schwebt hier von neuem über den Wassern. Jene ist einfacher, klarer und der Natur in der selbstständigen Vollendung ihrer einzelnen Werke ähnlicher; diese, ungeachtet ihres fragmentarischen Ansehens, ist dem Geheimniß des Weltalls näher. Denn der Begriff kann nur jedes für sich umschreiben, was doch der Wahrheit nach niemals für sich ist; das Gefühl wird alles in allem zugleich gewahr.

Was nun die dichterische Gattung betrifft, womit wir uns hier beschäftigen, so vergleichen wir die antike Tragödie mit einer Gruppe in der Sculptur: die Figuren entsprechen dem Charakter, ihre Gruppirung der Handlung, und hierauf ist, als auf das einzige Dargestellte, die Betrachtung bey beyden

Arten von Kunstwerken ausschließlich gerichtet. Das romantische Drama denke man sich hingegen als ein großes Gemählde, wo außer der Gestalt und Bewegung in reicheren Gruppen auch noch die Umgebung der Personen mit abgebildet ist, nicht bloß die nächste, sondern ein bedeutender Ausblick in die Ferne, und dies alles unter einer magischen Beleuchtung, welche den Eindruck so oder anders bestimmen hilft.

Ein solches Gemählde wird weniger vollkommen begränzt seyn als die Gruppe, denn es ist wie ein ausgeschnittnes Bruchstück aus dem optischen Schauplatze der Welt. Indessen wird der Mahler durch die Einfassung der Vorgründe, durch das gegen die Mitte gesammelte Licht und andre Mittel den Blick gehörig festzuhalten wissen, daß er weder über die Darstellung hinausschweife, noch etwas in ihr vermisse.

In der Abbildung der Gestalt kann die Mahlerey nicht mit der Sculptur wetteifern, weil jene sie nur durch eine Täuschung und aus einem einzigen Gesichtspuncte auffaßt; dagegen ertheilt sie ihren Nachahmungen mehr Lebendigkeit durch die Farbe, die sie besonders zu den feinsten Abstufungen des geistigen Ausdrucks in den Gesichtern zu benutzen weiß. Auch läßt sie durch den Blick, welchen die Sculptur doch immer nur unvollkommen geben kann, weit tiefer im Gemüth lesen, und dessen leiseste Regungen vernehmen. Ihr eigentlicher Zauber liegt endlich darin, daß sie an körperlichen Gegenständen sichtbar macht, was am wenigsten körperlich ist, Licht und Luft.

Gerade dergleichen Schönheiten sind dem roman-

tischen Drama eigenthümlich. Es sondert nicht strenge wie die alte Tragödie den Ernst und die Handlung unter den Bestandtheilen des Lebens aus; es faßt das ganze bunte Schauspiel desselben mit allen Umgebungen zusammen, und indem es nur das zufällig neben einander befindliche abzubilden scheint, befriedigt es die unbewußten Foderungen der Phantasie, vertieft uns in Betrachtungen über die unaussprechliche Bedeutung des durch Anordnung, Nähe und Ferne, Colorit und Beleuchtung harmonisch gewordnen Scheines, und leiht gleichsam der Aussicht eine Seele.

Der Wechsel der Zeiten und Oerter, vorausgesetzt, daß sein Einfluß auf die Gemüther mit geschildert ist, und daß er der theatralischen Perspective in Bezug auf das in der Ferne angedeutete oder von deckenden Gegenständen halb versteckte zu Statten kommt; der Contrast von Scherz und Ernst, vorausgesetzt, daß sie im Grade und der Art ein Verhältniß zu einander haben; endlich die Mischung der dialogischen und lyrischen Bestandtheile, wodurch der Dichter es in der Gewalt hat, seine Personen mehr oder weniger in poetische Naturen zu verwandeln: sind nach meiner Ansicht im romantischen Drama nicht etwa bloße Licenzen, sondern wahre Schönheiten. In allen diesen Puncten, und noch in manchen andern, werden wir die englischen und spanischen Werke, welche vorzugsweise diesen Nahmen verdienen, einander vollkommen ähnlich finden, wie weit sie auch sonst von einander abstehen mögen.

Wir handeln zuerst vom englischen Theater, weil es früher zur Reife gediehen ist als das spanische,

Bey beyden müssen wir uns insbesondere mit Shakespeare und Calderon beschäftigen, aber in umgekehrter Ordnung. Shakespeare steht unter den Engländern voran; was etwa über die früheren oder gleichzeitigen Alterthümer der englischen Bühne zu bemerken ist, wird sich bey der Uebersicht ihrer Geschichte nachholen lassen. Calderon aber hat viele Vorgänger gehabt, er ist zugleich der Gipfel und beynahe der Beschluß der dramatischen Kunst unter den Spaniern.

Indem ich hier in der Kürze, welche der Umfang meines Vorhabens mir auferlegt, von einem Dichter reden soll, auf dessen Studium ich mehrere Jahre meines Lebens verwandt habe, befinde ich mich in einiger Verlegenheit. Ich weiß nicht, wo ich anfangen soll, weil ich gar nicht würde aufhören können, wenn ich alles sagen wollte, was ich bey seinen Werken empfunden und über sie gedacht habe. So wie bey einem Menschen, so macht auch vielleicht bey einem Dichter die allzuvertraute Bekanntschaft ungeschickt, sich in die Lage anderer zu versetzen, die ihn erst kennen lernen: man ist an seine auffallenden Eigenheiten zu sehr gewöhnt, um ihren ersten Eindruck beurtheilen zu können. Dagegen sollte man von seiner Handelsweise, seinen geheimeren Absichten und der Bedeutung seines ganzen Thuns genauere Rechenschaft abzulegen wissen als Andere.

Shakespeare ist der Stolz seiner Nation. Ein neuerer Dichter hat ihn mit Recht den Genius der brittischen Insel genannt. Er war schon der Liebling seiner Zeitgenossen, und nach dem Zwischenraume des puritanischen Fanatismus, der ungefähr

ein Menschenalter nach ihm eintrat und alle freye Geistesbildung verbannte, nach der Regierung Carls des zweyten, während welcher man ihn entweder gar nicht oder sehr entstellt auf die Bühne brachte, ist sein Ruhm etwa zu Anfange des vorigen Jahrhunderts aus dem Dunkel der Vergessenheit glänzender auferstanden; er wuchs seitdem immer mit dem Fortgange der Zeiten, und wird auch in den folgenden Jahrhunderten, dies sage ich mit größter Zuversicht voraus, fortfahren gewaltig anzuwachsen, wie eine von den Alpen herunterrollende Schneelawine. Als eine bedeutende Ausbreitung seines Ruhmes dürfen wir wohl die enthusiastische Aneignung wie eines obgleich in der Fremde gebornen Landsmannes anrechnen, womit er in Deutschland aufgenommen worden ist, seit man ihn kennt. Für das südliche Europa bleibt vielleicht die Sprache, und die Unmöglichkeit ihn treu zu übersetzen,*) ein unüberwindliches Hinderniß der allgemeinen Anerkennung. In England wetteifern die größten Schauspieler in Shakespeare's Rollen, die Buchdrucker erschöpfen sich in prächtigen Ausgaben seiner Werke, die Mahler in Darstellungen seiner Scenen. Shakespeare'n ist wie dem Dante die hier vielleicht unentbehrliche, obwohl lästige Ehre zu Theil geworden, als ein classischer Autor des Alterthums be-

*) Diese Unmöglichkeit tritt für Frankreich ebenfalls ein. Denn man glaube ja nicht, daß eine wörtliche Uebertragung deshalb schon eine treue sey. Wie schlecht Voltaire einige Stellen des Hamlet, und die ersten Aufzüge des Julius Cäsar in reimlose Alexandriner übersetzt, hat Mrs. Montague zur Genüge gezeigt.

handelt zu werden. Man hat die ältesten Ausgaben sorgfältig verglichen, und wo die Lesearten verderbt schienen, mancherley Verbesserungen versucht; man hat eine ganze vergessene Literatur aus jener Zeit aufgestöbert, um etwas zur Erklärung von Shakespeare's Ausdrücken und Anspielungen dienliches darin zu finden. Der Ausleger sind so viele auf einander gefolgt, daß ihre Arbeiten nebst den kritischen Streitigkeiten, Widerlegungen, Rechtfertigungen u. s. w., eine nicht unbeträchtliche Bibliothek ausmachen. Diese Bemühungen sind Lobes und Dankes werth; vorzüglich die historischen Untersuchungen über die Quellen, woraus Shakespeare seine Stoffe geschöpft, über die damalige Verfassung der Schaubühne, und dergleichen mehr. Allein schon in Hinsicht auf die bloß philologische Kritik kann ich häufig nicht gleicher Meinung mit den Commentatoren seyn. Wo sie es aber vollends unternehmen, über den Dichter als solchen zu reden, ihn zu beurtheilen, zu meistern; da muß ich mich gänzlich von ihnen trennen. Fast nirgends finde ich das rechte, geschweige das erschöpfende gesagt, und diese Kritiker scheinen mir nur stammelnde Dollmetscher jener allgemeinen an Vergötterung gränzenden Bewunderung ihrer Landsleute zu seyn. Es mag in England auch Leute geben, die eben so denken; wenigstens hat ein satyrischer Dichter den Shakespeare in Verhältniß zu seinen Auslegern als den Actäon geschildert, der von seinen eignen Hunden zu Tode gehetzt wird, und indem er in Ausführung dieses Bildes den Ovid parodirt, eine der Frauen, die über den großen Dichter geschrieben, als die klaffende Lycisca bezeichnet.

Wir wollen zuvörderst einige falsche Ansichten wegräumen, um die Stätte für unsere Huldigung zu reinigen und uns ihr alsdann um so freyer hingeben zu können.

Nach allen Stimmen zu urtheilen, die von dorther noch zu uns herüberhallen, wußten die Zeitgenossen Shakespeare's gar wohl, was sie an ihm hatten; sie fühlten und verstanden ihn besser als die Meisten, die späterhin sich haben vernehmen lassen. Eins von den Lobgedichten, womit man damals die Herausgabe eines Schriftstellers zu begleiten pflegte, und noch dazu von einem Ungenannten, gehört zu den schönsten und treffendsten, was je über den Dichter gesagt worden*). Indessen kam schon frühzeitig die Vorstellung in Gang, Shakespeare sey ein rohes Genie gewesen, und habe blindlings unzusammenhängende Dichtungen auf gut Glück hingeschüttet. Ben Jonson, ein jüngerer Zeitgenosse und Nebenbuhler Shakespeare's, der im Schweiße seines Angesichts, aber mit geringem Erfolg das englische Schauspiel nicht romantisch, sondern nach dem Muster der Alten zu bilden strebte, meynte, er habe nicht genug ausgestrichen, und weil er wenig Schulgelehrsamkeit besessen, verdanke er der Natur mehr als der Kunst. Auch der gelehrte und zuweilen etwas pedantische Milton stimmt in diesen Ton ein, wenn er sagt:*) »Unser süßer Shakespeare, das Kind der Phantasie, wirbelt seine an-

---

*) Es fängt an mit den Worten: A mind reflecting ages past, und ist unterzeichnet: J. M. S.

*) Our sweetest Shakespeare, fancy's child,
Warbles his native woodnotes wild.

gebornen wilden Waldgesänge.« Doch gereicht es ihm zur Ehre, Shakespeare's Süßigkeit, die verkannteste unter seinen Eigenschaften, empfunden zu haben. Die neueren Herausgeber, sowohl in ihren Vorreden, die jedoch als rhetorische Uebungen im Lobpreisen des Dichters gemeynt sind, als in ihren einzelnen Bemerkungen, gehen viel weiter. Nicht nur geben sie die Regellosigkeit seiner Stücke nach gar nicht auf sie anwendbaren Grundsätzen zu, sondern sie beschuldigen ihn des Bombastes, einer verworrenen, ungrammatischen, witzelnden Schreibart, und der verkehrtesten Possenreißerey. Pope behauptet, er habe gewiß besser, aber vielleicht auch schlechter als irgend ein Anderer geschrieben. Alle Auftritte und Stellen, die seinem kleinlichen Geschmacke nicht zusagten, wollte er auf die Rechnung verfälschender Schauspieler setzen, und war auf dem besten Wege, wenn man ihn gehört hätte, uns einen schmählig verstümmelten Shakespeare zu bescheren. Man darf sich also nicht wundern, wenn die Ausländer, die Deutschen der neuesten Zeit ausgenommen,*) solche Urtheile nach ihrer Unkenntniß übertreiben. Sie reden von Shakespeare's Schauspielen als abenteuer-

---

*) Zuerst hat Lessing im gebührenden Tone über Shakespeare gesprochen, aber leider viel zu wenig gesagt, weil in der Zeit, als er die Dramaturgie schrieb, dieser Dichter noch nicht auf unserer Bühne erschienen war. Seitdem besonders Herder in den Blättern von deutscher Art und Kunst; Goethe im Wilhelm Meister; und Tieck in Briefen über Shakespeare, (Poetisches Journal, 1800) die aber fast am Eingange abbrechen.

lichen Ungeheuern, die nur in einer wüsten barbarischen Zeit von einem beynah verbrannten Gehirn ans Licht gefördert werden mochten; und Voltaire schlägt dem Fasse den Boden ein, indem er sich erdreistet zu sagen: Hamlet, das tiefsinnige Meisterwerk des philosophischen Dichters, »scheine von einem besoffenen Wilden herzurühren.« Daß Ausländer, besonders Franzosen, die oft von der Vorzeit und dem sogenannten Mittelalter so wunderlich sprechen, als ob erst durch Ludwig den Vierzehnten die Menschenfresserey in Europa wäre abgestellt worden, sich die Meinung von Shakespeare's barbarischem Zeitalter eingeschwatzt, möchte hingehen; aber daß die Engländer sich eine solche Verleumdung jener glorreichen Epoche ihrer Geschichte, worin der Grund zu ihrer jetzigen Größe gelegt worden, gefallen lassen, ist mir unbegreiflich. Shakespeare blühte und schrieb in der letzten Hälfte der Regierung der Elisabeth, und in der ersten König Jakob des Ersten, also unter gelehrten und die Wissenschaft ehrenden Monarchen. Die Politik des neueren Europa, die dessen Länder in mannigfaltige Wechselberührung setzte, hatte schon ein Jahrhundert früher ihren Anfang genommen. Die Sache der Protestanten war in England sogleich mit Elisabeths Thronbesteigung entschieden; also kann nicht einmal die Anhänglichkeit an den Glauben der Väter als Beweis der herrschenden Finsterniß angeführt werden. Der Eifer für das Studium der Alten war so lebhaft erwacht, daß sogar Frauen am Hofe, und die Königinn selbst, mit der lateinischen und griechischen Sprache vertraut waren, und es wenigstens in der ersten bis zur Fertigkeit im

Sprechen gebracht hatten: eine Kenntniß, die man jetzt an den europäischen Höfen gewiß vergeblich suchen würde. Handel und Schiffahrt, welche die Engländer schon nach allen vier Welttheilen trieben, machten sie mit den Sitten und geistigen Hervorbringungen anderer Nationen bekannt, und sie waren damals, wie es scheint, gegen fremde Sitten gastfreyer als jetzt. Italien hatte ungefähr alles, was seine Literatur auszeichnet, schon gehabt, und man übersetzte in England fleißig aus dem Italienischen, sogar mit Glück in Versen. Auch mit der spanischen Literatur war man nicht unbekannt: es läßt sich nachweisen, daß man den Don Quixote kurz nach seiner Erscheinung in England gelesen habe. Bacon, der Stifter der neueren Experimental-Physik, und von dem man sagen kann, daß er, was von der herrschenden Philosophie des achtzehnten Jahrhunderts noch diesen Nahmen verdient, in seiner Tasche hatte, war ein Zeitgenosse Shakespeare's. Er wurde zwar erst nach dessen Tode durch Schriften berühmt: aber welche Begriffe mußten im Umlauf seyn, damit ein solcher Denker aufstehen konnte! Manche Fächer des menschlichen Wissens sind seitdem mehr angebaut worden, nur gerade diejenigen, welche für die Poesie ganz unersprießlich sind: mit Chemie, mit Mechanik, mit Manufacturen, mit Land- und Staatswirthschaft macht man keine Gedichte. Ich habe an einem andern Ort *) die Anmaßungen der heutigen sich so

*) In einigen Vorlesungen über den Geist des Zeitalters, abgedruckt in der Zeitschrift Europa, zweyten Bandes erstes Heft.

nennenden Aufklärung, die auf alle früheren Zeitalter verächtlich herabsieht, geprüft; ich habe gezeigt, wie im Grunde nur alles kleinlich, flach und haltungslos geworden. Der Hochmuth auf die, wie man wähnte, nunmehr mündig gewordene menschliche Vernunft ist schmählig zu Falle gekommen, und was diese Pädagogen des Menschengeschlechts gebaut haben, ist wie Kartenhäuser zusammengestürzt.

Was nun den Ton der damaligen Geselligkeit insbesondere betrifft, so muß man wohl unterscheiden zwischen Bildung und Abgeschliffenheit. Die letzte, welche origineller Wechselmittheilung ganz und gar ein Ende macht, und alles unter die fade Einförmigkeit gewisser Formeln zwängt, war dem Zeitalter Shakespeare's allerdings fremd, wie sie es großentheils noch dem heutigen England ist. Es war gesunde Kraftfülle vorhanden, die sich keck und oft muthwillig kund gab. Der ritterliche Geist war noch nicht erloschen, und eine Königinn, die weit mehr für ihr Geschlecht als für ihre Würde Huldigung begehrte, und die durch ihre Entschlossenheit, Klugheit und große Gesinnung in der That Begeisterung einflößen konnte, entflammte diesen Geist zu edler Ruhmbegierde. Auch Reste der Feudal-Unabhängigkeit gab es noch: der Adel hielt auf Pracht in den Kleidertrachten und zahlreiches Gefolge, so daß jeder große Herr fast einen kleinen Hof um sich hatte. Ueberhaupt war der Unterschied der Stände stark bezeichnet, und dies ist für den dramatischen Dichter sehr erwünscht. Im Gespräch liebte man rasche unerwartete Erwiederungen, wodurch ein witziger Einfall wie ein Federball so lange

hin und her geschnellt wird, bis man sich müde daran gespielt hat. Dies und den Misbrauch der Wortspiele (für welche der König Jakob selbst eine große Liebhaberey hatte, so daß man sich über die Allgemeinheit der Mode nicht wundern darf) mag man für einen falschen Geschmack halten; aber es für ein Zeichen der Rohheit und Barbarey zu nehmen, wäre eben so, als wenn man aus dem ausschweifenden Luxus eines Volkes auf dessen Armuth schließen wollte. Dergleichen witzelnde Gespräche kommen beym Shakespeare häufig vor, wo es sein Zweck mit sich bringt, den wirklichen Ton der damaligen Gesellschaft zu schildern; es folgt daraus gar nicht, daß er sie gebilligt hätte. Hamlet sagt bey Gelegenheit des Todtengräbers: »Wahrhaftig, Horatio, ich habe seit drey Jahren darauf geachtet: das Zeitalter wird so spitzfindig, daß der Bauer dem Hofmann auf die Fersen tritt.« Und Lorenzo im Kaufmann von Venedig über den Launcelot:

O heilige Vernunft, was eitle Worte!
Der Narr hat ins Gedächtniß sich ein Heer
Wortspiele eingeprägt. Und kenn' ich doch
Gar manchen Narr'n an einer bessern Stelle,
So aufgestutzt, der um ein spitzes Wort
Die Sache Preis gibt.

Uebrigens legt Shakespeare an tausend Stellen ein ungemein großes Gewicht auf den echten und feinen Weltton, und warnt vor jedem Abwege davon, sowohl von Seiten des bäuerischen Ungeschicks als der gezierten Geckerey; er gibt nicht nur die treffendsten Lehren darüber, er stellt ihn dar, in

allen seinen Abstufungen nach Stand, Alter und Geschlecht. Was läßt sich nun noch anführen, worauf man die Behauptung von den wüsten Sitten jener Zeit gründen könnte? Etwa die Unanständigkeiten? Gelte dieser Beweis, so müßte man auch das Zeitalter des Perikles und des Augustus roh und ungesittet schelten, denn Aristophanes und Horaz, die doch beyde für Muster der Urbanität galten, lassen es wahrlich nicht an den gröbsten Unanständigkeiten fehlen. Das verschiedene sittliche Urtheil der Völker hierüber hängt von ganz andern Ursachen ab. Es ist wahr, Shakespeare bringt uns zuweilen in anstößige Gesellschaft; andre Male läßt er Zweydeutigkeiten in Gegenwart der Frauen oder gar von ihnen selbst sagen. Dies war also vermuthlich ein damals nicht unerhörter Muthwille. Dem großen Haufen zu gefallen that er es gewiß nicht, denn in vielen seiner Stücke kommt nicht das mindeste dieser Art vor, und in welcher zarten Jungfräulichkeit sind manche seiner weiblichen Rollen gehalten! Wenn man sieht, was sich andere dramatische Dichter in England, zu seiner Zeit und noch viel später, erlaubten, so muß man ihn vergleichungsweise keusch und sittsam nennen. Auch dürfen wir einige Umstände in der damaligen Einrichtung des Theaters nicht vergessen. Die weiblichen Rollen wurden nicht von Frauen, sondern von Knaben gespielt; die Zuschauerinnen gingen nicht anders als verlarvt ins Schauspiel. Unter dieser Carnavals-Verkleidung mochten sie sich dann gefallen lassen, manches anzuhören, und man getraute sich, es in ihrer Gegenwart zu sagen, was sonst nicht schicklich gewesen wäre. Es ist löblich,

wenn bey allem Oeffentlichen, und also auch auf der Bühne für Anständigkeit gesorgt wird, allein man kann darin auch zu weit gehen. Eine ängstliche Splitterrichterey, die in jedem dreisten Scherz eine Sünde wittert, ist ein zweydeutiges Kennzeichen von Reinheit der Sitten; meistens verbirgt sich vielmehr das Bewußtseyn einer verunreinigten Einbildungskraft hinter dieser Heucheley. Die Vorsicht, nichts berühren zu lassen, was auf das sinnliche Verhältniß beyder Geschlechter Bezug hat, kann auf einen Grad steigen, wo sie höchst lästig für den dramatischen Dichter wird, und der Kühnheit seiner Darstellungen den größten Abbruch thut. Nach solchen Bedenklichkeiten müßten manche der schönsten Verwickelungen in Shakespeares Schauspielen, z. B. Gleiches mit Gleichem, Ende gut alles gut, auch noch so schonend behandelt für anstößig erklärt werden.

Wenn sonst kein anderes Denkmal vom Zeitalter der Elisabeth auf uns gekommen wäre als die Werke Shakespeare's, so würde ich eben aus ihnen den vortheilhaftesten Begriff von der damaligen gesellschaftlichen Bildung schöpfen. Diejenigen, die durch so seltsame Brillen sehen, daß sie darin nichts als Rohheit und Barbarey finden, wenn sie dennoch nicht abläugnen können, was ich oben historisch dargethan, bleibt keine andere Ausflucht übrig als zu sagen: »Was half Shakespeare'n die Bildung seines Zeitalters? Er hatte keinen Antheil daran. In niedrigem Stande geboren, ohne Erziehung, unwissend, lebte er in gemeiner Gesellschaft, und arbeitete ums Tagelohn für ein pöbelhaftes Publicum, ohne den geringsten Gedanken an Ruhm und an die Nachwelt.«

An allem diesem ist kein wahres Wort, wiewohl es tausendmal wiederholt worden. Wir wissen zwar sehr wenig von den Lebensumständen des Dichters, und das meiste besteht in aufgerafften, höchst verdächtigen Anekdoten von dem Schlage, wie Gastwirthe sie neugierigen Fremden, die sich an dem Geburts- oder Wohnort eines berühmten Mannes nach ihm erkundigen, entgegenbringen. Erst neuerdings hat man wirkliche Documente aufgespürt, unter andern sein Testament, das einen Blick in seine Familienverhältnisse thun läßt. Es verräth einen außerordentlichen Mangel an kritischem Scharfsinn, daß unter den Auslegern Shakespeare's, die wir kennen, noch keiner darauf gefallen ist, seine Sonette für seine Lebensbeschreibung zu benutzen. Sie schildern ganz augenscheinlich wirkliche Lagen und Stimmungen des Dichters, sie machen uns mit den Leidenschaften des Menschen bekannt, ja sie enthalten auch sehr merkwürdige Geständnisse über seine jugendlichen Verirrungen. Shakespeare's Vater war ein begüterter Mann, dessen Vorfahren in Stratford obrigkeitliche Aemter bekleidet hatten, und dem in einem Diplom des Heroldsamtes über die Erneuerung oder Bestätigung seines Familienwappens der Titel Gentleman beygelegt wird. Unser Dichter, der älteste Sohn unter vielen Geschwistern, konnte freylich keine akademische Erziehung bekommen, da er sich, kaum achtzehn Jahre alt, vermuthlich bloß aus häuslichen Rücksichten verheirathete. In diesem engen bürgerlichen Leben hielt er es nur wenige Jahre aus, sey es nun, daß ihn der Ueberdruß daran nach London gelockt, oder daß ihn, wie die

Sage geht, die Folgen einer Ausgelassenheit von seiner Heimath vertrieben. Dort ergriff er den Stand des Schauspielers, den er anfangs als eine Erniedrigung betrachtete, hauptsächlich weil ihn das Beyspiel seiner Cameraden verführte, an ihrer wilden Lebensart Theil zu nehmen*). Es läßt sich wahrscheinlich machen, daß er am meisten durch seinen Dichterruhm dazu beygetragen, im Fortgange seiner Laufbahn die Bühne zu adeln und den Schauspielerstand mehr zu Ehren zu bringen. Schon frühzeitig strebte er, sich als Dichter, selbst außerhalb der Schaubühne hervorzuthun, wie seine Jugendgedichte Adonis und Lucretia beweisen. In der Folge gelangte er zu der Stelle eines Mitbesitzers und Vorstehers des Schauspielhauses, wofür er arbeitete. Daß er zum Umgange der Vornehmen nicht zugelassen worden, ist ganz und gar nicht glaublich: er fand außer verschiedenen andern an dem Grafen von Southampton, dem Freunde des unglücklichen Essex, einen sehr freygebigen und ihm zärtlich zugethanenen Gönner. Nicht nur erhielten seine Stücke erstaunlichen Beyfall bey dem größeren Publicum, sondern sie gefielen am Hofe:

---

*) In einem seiner Sonette sagt er:

O, for my sake do you with fortune chide,
The guilty goddess of my harmless deeds,
That did nod better for my life provide,
Than publick means which publick manners breeds,

und in dem folgenden:

Your love and pity doth th'impression fill
Which vulgar scandal stamp'd upon my brow.

die beyden Monarchen, unter deren Regierung er schrieb, waren nach dem Zeugniß eines Zeitgenossen *) ganz davon eingenommen. Sie wurden am Hofe aufgeführt, und Elisabeth scheint selbst die Schreibung eines und des andern zur Feyer von Hoffesten veranlaßt zu haben. Man weiß, daß König Jakob Shakespeare'n durch ein eigenhändiges Schreiben geehrt. Alles dies steht nicht nach Geringschätzung und Verbannung in die Dunkelheit eines niedrigen Kreises aus. Shakespeare erwarb sich durch seine Thätigkeit als Dichter, Schauspieler und Schauspieldirector ein beträchtliches Vermögen, das er in den letzten Jahren seines allzu kurzen Lebens an seinem Geburtsort in Ruhe und im Umgange mit einer geliebten Tochter genoß. Gleich nach seinem Tode wurde ihm ein Denkmal auf seiner Grabstätte errichtet, welches man für die damalige Zeit prächtig nennen kann.

Bey einem so glänzenden Gelingen, unter so ausgezeichneten Beweisen der Achtung und Verehrung seiner Zeitgenossen wäre es wohl seltsam, wenn Shakespeare'n, ungeachtet der ihm eigenen Bescheidenheit eines großen Gemüthes, der Gedanke an Nachruhm niemals eingefallen wäre. Als ein tiefer Denker hatte er den Umfang der menschlichen Fähigkeiten so ziemlich ausgemessen, und konnte sich getrost sagen, daß manche seiner Hervorbringungen nicht leicht übertroffen werden wür-

*) Ben Johnson:

And make those flights upon the banks of Thames.
That so did take Eliza, and our James!

den. Worauf gründet man denn nun die entgegengesetzte Behauptung, wodurch man den unsterblichen Künstler zum Tagelöhner eines rohen Haufens herabwürdigen will? Einzig darauf, daß er selbst keine Herausgabe seiner sämmtlichen Werke veranstaltet hat. Man bedenkt nicht, daß ein Dichter, der gewohnt ist, immer unmittelbar für die Bühne zu arbeiten, der so oft den Triumph genossen, die gedrängte Menge der Zuschauer zu rauschendem Beyfalle hinzureißen, der dabey nicht von dem Eigensinne verkehrter Schauspieldirectoren abhängt, sondern durch eigene Leitung für die rechte theatralische Darstellungsweise sorgen kann, nach dem Cabinet des einsamen Lesers natürlich weniger fragt. Besonders bey der ersten Bildung einer Nationalbühne finden sich häufig Beyspiele einer solchen Nachläßigkeit. Auch von den fast zahllosen Stücken des Lope de Vega sind unstreitig viele nicht gedruckt worden, und dadurch verloren gegangen; auch Cervantes ließ seine früheren Schauspiele nicht drucken, wiewohl er sich ihrer allerdings als verdienstlicher Werke rühmt. Da indessen Shakespeare bey seiner Entfernung vom Theater den Mitvorstehern seine Handschriften zurückließ, so durfte er sich wohl, um sie auf die Nachwelt zu bringen, auf die theatralische Ueberlieferung verlassen, welche auch dazu hingereicht haben würde, wenn nicht die Schließung der Schaubühnen unter dem puritanischen Druck alles unterbrochen hätte. Ferner weiß man, daß damals die Dichter ihre Stücke einem Theater zu ausschließendem Besitz zu verkaufen pflegten: es ist also denkbar, daß Shakespeare'n das Eigenthumsrecht über die sei-

nigen noch nicht gedruckten gar nicht mehr, oder noch nicht wieder zustand. Seine Mitvorsteher veranstalteten die Herausgabe sieben Jahre nach seinem Tode (der ihn vielleicht bey dem Vorhaben übereilte), wie es scheint, für ihre Rechnung und zu ihrem eigenen Vortheil.

Ueber die Unwissenheit oder Gelehrsamkeit unsers Dichters ist weitläuftig hin und her gestritten worden, und doch ist die Sache so leicht zu entscheiden. Shakespeare war arm an todter Gelehrsamkeit, aber er besaß eine Fülle lebendiger und anwendbarer Kenntnisse. Er wußte lateinisch und sogar etwas Griechisch, jedoch vermuthlich nicht genug, um die Schriftsteller in der Ursprache mit Leichtigkeit zu lesen. Auch die neueren Sprachen, das Französische und Italienische hatte er nur oberflächlich erlernt. Ueberhaupt ging seine Neigung nicht darauf, Worte, sondern Thatsachen einzusammeln. Mit Englischen und ins Englische übersetzten Büchern hatte er eine sehr ausgebreitete Bekanntschaft: man darf wohl behaupten, daß er alles damals in seiner Sprache vorhandene, was ihm irgend zu künstlerischen Zwecken dienen konnte, gelesen hatte. Mit der Mythologie war er vertraut genug, um sie, wie er es einzig wollte, als einen symbolischen Zierrath zu gebrauchen. Den Geist der alten besonders römischen Geschichte hatte er im Ganzen richtig gefaßt, bis ins Einzelne geläufig war ihm die Geschichte seines Vaterlandes. Zu großem Glück für ihn war diese noch nicht diplomatisch und pragmatisch, sondern bloß im Chroniken-Styl bearbeitet; d. h. sie war nicht zu trockenen Erörterungen über die Entwickelung der staatsrecht-

lichen Verhältnisse, über diplomatische Verhandlungen, Finanzen u. s. w. geworden, sondern gewährte ein anschauliches Bild von dem Leben und Weben einer thatenvollen Vorzeit. Shakespeare war ein aufmerksamer Naturbeobachter; er kannte die Kunstsprache der Handwerker und Gewerbe; im Innern von England scheint er viel gereist zu seyn, und sich bey Seefahrern fleißig nach dem Auslande erkundigt zu haben; aufs genaueste bekannt war er mit allen volksmäßigen Gebräuchen, Meynungen und Ueberlieferungen, die poetisch nutzbar waren.

Seine Unwissenheit will man besonders durch einige geographische Schnitzer und Anachronismen beweisen. Man lacht darüber, daß er in einem mährchenhaften Lustspiele Schiffe in Böhmen landen läßt. Allein ich glaube, man hätte sehr Unrecht, daraus zu schließen, er habe nicht eben so gut wie wir die schätzbare und nicht schwer zu erwerbende Kenntniß besessen, daß Böhmen von keiner Seite an die See stößt. Dazu müßte er niemals eine Karte von Deutschland angesehen haben, da er doch die Charten beyder Indien mit den Entdeckungen der neuesten Weltumsegler beschreibt *). In dergleichen ist Shakespeare nur bey einheimischen historischen Gegenständen genau. Bey den Novellen, die er bearbeitet, hütete er sich wohl, seine Zuhörer, denen sie bekannt waren, durch Berichtigung von Irrthümern in Nebendingen zu stören. Je wunderbarer die Geschichte, desto mehr spielt sie auf einem bloß poetischen Boden, den er nach Belieben in einer unbe-

*) Twelfth night, or What you will. A. III. Sc. 2.

stimmten Ferne hält. Diese Schauspiele, wie auch die Nahmen lauten mögen, gehen eigentlich im Romanenlande und in dem Jahrhundert der wunderbaren Liebesgeschichten vor sich. Er wußte gewiß, daß es im Ardennerwalde keine Löwen noch Schlangen der heißen Zone gibt, eben so wenig als arkadische Schäferinnen: aber er versetzte beyde dahin *), weil der Entwurf und die Bedeutung seines Gemähldes es so erfoderte. Hierin hielt er die größten Freyheiten für erlaubt. Er hatte es nicht mit einer kleinlich krittelnden Zeit zu thun, wie die unsrige ist, wo man in der Poesie immer etwas anderes sucht als Poesie; seine Zuschauer gingen ins Theater, nicht um die wahre Chronologie, Geographie und Naturgeschichte zu erlernen, sondern um eine heitre Darstellung anzusehn. Ich unternehme darzuthun, daß Shakespeare's Anachronismen mehrentheils geflissentlich und mit großem Bedacht angebracht sind. Es lag ihm oft daran, das Dargestellte aus dem Hintergrunde der Zeiten ganz in die Nähe zu rücken. So herrscht im Hamlet, wiewohl anerkannt einer alten nordischen Geschichte, der Ton modischer Geselligkeit und in allen Stücken das Costum der neuesten Zeit. Ohne diese Umgebung wäre es gar nicht zuläßig gewesen, den Hamlet zu einem philosophischen Grübler zu machen, worauf doch der Sinn des Ganzen beruht. Deswegen erwähnt er auch seiner Erziehung auf einer Universität, wiewohl es zur Zeit des historischen Hamlet noch keine Universitäten gab.

---

*) As you like it.

Er läßt ihn in Wittenberg studiren, und keine Wahl konnte schicklicher seyn. Der Nahme war sehr populär: durch die Sage vom Dr. Faust war Wittenberg auf eine wundervolle Art bekannt; vorzüglich war es im protestantischen England berühmt, weil Luther kurz zuvor dort gelehrt und geschrieben hatte, und der Nahme mußte sogleich den Begriff freyer Geistesregung erwecken. Einen Anachronismus möchte ich es nicht einmal nennen, wenn Richard der dritte vom Macchiavell spricht. Dieser Nahme wird hier ganz sprüchwörtlich genommen: der Inhalt des Buches vom Fürsten war von jeher vorhanden, seit es Tyrannen gab; Macchiavell hat ihn nur zuerst aufgeschrieben.

Daß Shakespeare das wesentliche Costum, nähmlich den Geist der Zeiten und Völker, richtig getroffen, wird wenigstens von den englischen Kunstrichtern häufig anerkannt; gegen das äußerliche Costum sind mannigfaltige Verstöße leicht zu bemerken. Es darf hiebey nicht übersehen werden, daß auf der damahligen Bühne auch die römischen Stücke in europäischer Tracht aufgeführt wurden, die freylich noch schön und edel, nicht so läppisch und geschmacklos war, wie sie es gegen Ende des siebenzehnten Jahrhunderts wurde. Dies will unserm Sinne keineswegs zusagen: wir können uns nicht ohne Togen behelfen. Eine allgemeine Bemerkung über das Costum in künstlerischer Hinsicht wird hier nicht am unrechten Orte stehen. Niemals ist man in dessen Beobachtung genauer gewesen als heutzutage; die Kunst ist zu einer pedantischen Antiquitäten-Krämerey geworden. Dies kommt daher, daß wir in einem gelehrten und kritischen aber durchaus nicht

dichterischen Zeitalter leben. Schon die Alten pflegten die sehr abweichenden Religionen anderer Völker nach der griechischen Mythologie umzudeuten. In der Sculptur war für alle barbarischen Völkerschaften ein für allemal dieselbe Kleidertracht, die phrygische, angenommen. Nicht als ob ihnen unbekannt gewesen wäre, daß es eben so viel verschiedne Trachten gebe als Nationen: sondern sie wollten in der Kunst nur den großen Gegensatz zwischen barbarisch und gebildet anerkennen, und dieser schien ihnen durch die phrygische Kleidung am vortheilhaftesten sichtbar gemacht zu werden. Die älteren christlichen Mahler stellen den Heiland, die Jungfrau Maria, die Erzväter und Apostel in einer idealischen Tracht vor: die untergeordneten Theilnehmer oder Zuschauer der Handlung aber in Trachten ihres eignen Volkes und ihrer Zeit. Ein richtiger Sinn leitete sie dabey: das geheimnißvolle Heilige soll in einer Ehrfurcht gebietenden Ferne gehalten werden, das Menschliche hingegen ist nur in der gewohnten Umgebung recht verständlich. Im Mittelalter wurden alle heroischen Geschichten des Alterthums, vom Theseus und Achilles bis auf Alexander, in wahre Ritterbücher umgekleidet. Nur das Verwandte sprach sie an, von den Unterschieden wollten sie nichts wissen. In einer alten Handschrift vom trojanischen Krieg sah ich ein Miniaturbild, das Leichenbegängniß Hektors vorstellend, wo der mit adelichen Wappenschildern behängte Sarg in eine gothische Kirche hineingetragen wird. Es kostet kein großes Kopfbrechen sich über diese Einfalt lustig zu machen, allein der Nachdenkende wird noch ganz etwas anders darin entdecken. Ein kräftiges

Bewußtseyn von der allgemeinen Gültigkeit und dem festen Bestande ihrer Art zu seyn, eine unbezweifelte Ueberzeugung, daß es immer so in der Welt zugegangen, und auch forthin noch so zugehen werde: diese Gefühle unsrer Altvordern waren Kennzeichen frischer Lebensfülle, sie waren das Mark des Handelns in der Wirklichkeit wie in der Dichtung. Ihre schlichte und liebevolle Anhänglichkeit an die auf sie vererbten Umgebungen ist durchaus nicht zu verwechseln mit der vorlauten Eitelkeit manierirter Zeitalter, welche die wandelbare Mode des Tages unstatthaft in der Kunst anbringen, weil ihnen alle edle Simplicität bäurisch und roh dünkt. Dieser letzte Mißbrauch ist jetzt abgestellt: unsere Dichter und Künstler müssen wie Bediente die Livrey entfernter Jahrhunderte und fremder Völker tragen, wenn sie gebilligt werden wollen. Wir sind überall zu Hause, außer bey uns selbst. Wir lassen uns die Gerechtigkeit widerfahren, daß die heutige Mode in der Kleidung, den Höflichkeitsformeln u. s. w., ganz unpoetisch ist, und so bettelt die Kunst bey den Antiquaren um ein Almosen von poetischem Costum. Zu jener einfältigen Denkweise, die sich bloß an innere Wahrheit der Darstellung hält, ohne sich an Anachronismen und Versehen in andern Aeußerlichkeiten zu stoßen, können wir leider nicht zurückkehren; allein wir müssen die Dichter beneiden, denen sie entgegen kam: sie gewährte ihnen eine große Breite und Freyheit der Behandlung.

Nach obigen Grundsätzen über das wesentliche und das bloß gelehrte Costum muß vieles im Sha-

kespeare beurtheilt werden; auch auf den Calderon werden sie ihre Anwendung finden.

Soviel über den Geist der Zeit, worin Shakespeare lebte, und über seine eigne Bildung und Wissenschaft. Mir ist er ein tiefsinniger Künstler, nicht ein blindes wild laufendes Genie. Was man hievon schwatzt, halte ich überhaupt nur für eine fabelhafte Sage, für einen blinden wilden Wahn. Bey den übrigen Künsten widerlegt es sich schon von selbst, denn hier ist erworbene Wissenschaft eine unerläßliche Bedingung, um irgend etwas zu leisten. Aber auch bey solchen Dichtern, die man für sorglose Zöglinge der Natur ohne alle Kunst und Schule auszugeben pflegt, fand ich bey näherer Betrachtung, wenn sie wirklich vortrefliche Werke geliefert, ausgezeichnete Cultur der Geisteskräfte, geübte Kunst, reiflich überlegte und würdige Absichten. Dies gilt eben sowohl vom Homer als vom Dante. Die Thätigkeit des Genie's ist zwar ihm eine natürliche und in gewissem Sinne bewußtlose, wovon also der, welcher sie ausübt, nicht immer augenblicklich Rechenschaft wird ablegen können; es ist aber keineswegs eine solche, woran die denkende Kraft nicht einen großen Antheil hätte. Eben die Schnelligkeit und Sicherheit der Geisteswirkung, die höchste Klarheit des Verstandes macht, daß das Denken beym Dichten nicht als etwas abgesondertes wahrgenommen wird, nicht als Nachdenken erscheint. Jener Begriff von der poetischen Begeisterung, den manche lyrische Dichter in Umlauf gebracht haben, als wären sie außer sich, und ertheilten wie die Pythia, von einer fremden Gottheit ergriffen, ihnen selbst unverständliche Orakel-

sprüche: jener Begriff (selbst nur eine lyrische Erdichtung) paßt am allerwenigsten auf die dramatische Composition, eine der besonnensten Hervorbringungen des menschlichen Geistes. Man gibt zu, Shakespeare habe über Charakter und Leidenschaft, über den Gang der Begebenheiten und menschlichen Schicksale, über die gesellige Verfassung, über alle Dinge und Verhältnisse der Welt gedacht und tief gedacht; man muß es zugeben, denn unter Tausenden seiner Sprüche würde ein einziger zur Widerlegung dessen hinreichen, der es abläugnen wollte. Und nur für den Bau seiner eignen Stücke soll er keinen Gedanken übrig gehabt, diesen soll er dem Zufall, welcher die epikurischen Atomen zusammen weht, überlassen haben? Gesetzt auch, er hätte ohne höheren Ehrgeiz in Bezug auf die Kenner und die Nachwelt, ohne jene künstlerische Liebe, die sich in einem vollendeten Werke selbst zu befriedigen strebt, bloß gearbeitet, um der ungelehrten Menge zu gefallen, so hätte ihn ja schon dieser Zweck und die theatralische Wirkung darauf führen müssen. Denn hängt nicht der Eindruck eines Schauspiels ganz besonders von dem Verhältniß der Theile zu einander ab? Und wird nicht eine an sich noch so schöne Scene von Zuschauern, die nur geraden Sinn haben, und sich ihrer Natur unbefangen überlassen, verworfen, so bald sie ihrer Erwartung an der Stelle widerspricht, und dem einmal gefaßten Interesse Abbruch thut? Die scherzhaften Einmischungen mögen immerhin als eine Art von Zwischenspiel, zur Erholung von ernsthafteren Spannungen dienlich, angesehen werden, so lange man keine bessere Ansicht dafür zu finden weiß: aber im Ganze

der Hauptsache, in der Verknüpfung der Erfolge muß der Dichter, wo möglich, noch mehr Ueberlegenheit des Verstandes bewähren als in der Darstellung der einzelnen geschilderten Charakter und Lagen, sonst wäre er wie der Lenker eines Marionettenspiels, dem die Drähte in Verwirrung gerathen sind, so daß nun die Puppen vermöge ihres Mechanismus ganz andre Bewegungen vornehmen, als er eigentlich wollte.

Einstimmig rühmen die englischen Kunstrichter am Shakespeare die Wahrheit und durchgeführte Bestimmtheit seiner Charakteristik, das eindringende Pathos, den komischen Witz. Ferner erheben sie die Schönheit und Erhabenheit einzelner Beschreibungen, Bilder und Ausdrücke. Dies letzte ist die oberflächlichste und wohlfeilste Art von Kunstkritik. Johnson vergleicht denjenigen, der diesen Dichter durch Stellen, aus dem Zusammenhange gerissen, zu empfehlen gedächte, mit jenem Scholastiker beym Hierokles, der einen Ziegel als Probe eines Hauses herumwies. Und dennoch spricht er selbst so wenig und so höchst unbefriedigend über das Ganze der Stücke. Man stelle nur seine kurzen Urtheile am Schlusse eines jeden zusammen, und sehe, ob die Summe von Bewunderung herauskommt, die er selbst anfangs als den richtigen Maaßstab für die Schätzung des Dichters angegeben. Ueberhaupt war es die herrschende Richtung der bisherigen Zeit, die sich auch in der Naturwissenschaft offenbarte, das Lebendige als eine bloße Anhäufung todter Theile zu zerlegen, zu vereinzeln, was nur in der Verknüpfung besteht und außer ihr nicht begriffen werden kann, statt bis zum Centralpunct hindurchzu-

dringen, und alle Theile als so viele Ausstrahlungen von daher zu betrachten. Deswegen ist nichts seltner als ein Kunstrichter, der sich zur Ueberschauung eines umfassenden Kunstwerkes zu erheben weiß. Shakespeare's Compositionen sind eben wegen ihrer tiefen Absichtlichkeit dem Ungemach ausgesetzt gewesen, mißverstanden zu werden. Ueberdies läßt jene prosaische Kritik die poetische Form allenfalls in den Einzelnheiten der Ausführung gelten, was aber den Plan der Stücke betrifft, da sucht sie nichts andres als den logischen Zusammenhang von Ursachen und Wirkungen, oder eine einseitige triviale Moral als Nutzanwendung, und was sich hierauf nicht zurückführen läßt, erklärt sie für überflüßige oder gar störende Zuthaten. Nach solchen Grundsätzen müßte man in den griechischen Tragödien ebenfalls die meisten Chorgesänge wegstreichen, welche ja auch nichts zur Entwickelung der Handlung beytragen, sondern nur ein harmonisches Echo der vom Dichter bezweckten Eindrücke sind. Man verkennt hiebey ganz und gar die Rechte der Poesie, und die Natur des romantischen Drama's, welches eben weil es pittoresk ist und seyn soll, reichere Umgebungen und Contraposte für seine Hauptgruppen erfodert. In aller Kunst und Poesie, vornähmlich aber in der romantischen, macht die Phantasie als eine unabhängige Seelenkraft, die sich nach eignen Gesetzen regiert, ihre Ansprüche geltend.

In einem schon vor einer Anzahl Jahre abgefaßten Versuch über Romeo und Julia*) habe

*) Im ersten Bande der von mir und meinem Bru-

ich die sämmtlichen Auftritte nach der Reihe durchgegangen, und die innere Nothwendigkeit eines jeden in Bezug auf das Ganze geprüft; ich habe gezeigt, warum gerade ein solcher Kreis von Charaktern und Verhältnissen um die beyden Liebenden her gestellt sey; ich habe die Bedeutung des eingestreuten Scherzes erklärt, und den Gebrauch, der hie und da erhöhten poetischen Farben gerechtfertigt. Aus allem diesem schien mir unwiderleglich hervorzugehen, daß man bis auf einige unverständlich gewordne oder dem heutigen Geschmack fremde Spiele des Witzes (Nachahmungen des damaligen Gesellschaftstones) nichts hinwegnehmen, nichts hinzufügen, nichts anders ordnen könne, ohne das vollendete Werk zu verstümmeln und zu entstellen. Ich wäre bereit, an allen Stücken Shakespeare's aus seiner reiferen Zeit dasselbe zu unternehmen, allein dies würde ein eignes Buch erfodern. Hier kann ich nur weniges andeuten, seine großen Entwürfe nur mit flüchtigen Zügen nachzeichnen, doch muß ich zuvor noch von seinen hervorstechendsten Eigenschaften im allgemeinen reden.

Shakespeare's Menschenkenntniß ist zum Sprüchworte geworden; seine Ueberlegenheit hierin ist so groß, daß man ihn mit Recht den Herzenskündiger genannt hat. Die Fertigkeit, auch die feineren unwillkürlichen Aeußerungen des Gemüths zu bemerken, und die durch Erfahrung und Nachdenken herausgebrachte Bedeutung dieser Zeichen mit Sicherheit anzugeben, macht den Menschenbeobachter;

---

der herausgegebenen Charakteristiken und Kritiken.

der Scharfsinn, hieraus noch weiter zu schließen, und einzelne Angaben nach Gründen der Wahrscheinlichkeit zu einem bündigen Zusammenhange zu ordnen, den Menschenkenner. Die auszeichnende Eigenschaft des im Charakteristischen großen dramatischen Dichters ist etwas hievon noch ganz verschiedenes, das aber, wie man es nennen will, entweder jene Fertigkeit und jenen Scharfsinn in sich faßt, oder beyder überhebt. Es ist die Fähigkeit, sich so vollkommen in alle Arten zu seyn, auch die fremdesten zu versetzen, daß ihr Besitzer dadurch in den Stand gesetzt wird, als Bevollmächtigter der gesammten Menschheit, ohne besondre Instructionen für den einzelnen Fall, im Nahmen eines jeden zu handeln und zu reden. Es ist die Gewalt, die Geschöpfe seiner Einbildungskraft mit so selbstständigem Nachdruck auszustatten, daß sie sich nachher nach allgemeinen Naturgesetzen in jedem Verhältniß entwickeln, und daß der Dichter an seinen Träumen gleichsam Erfahrungen anstellt, die eben so gültig sind, als die an wirklichen Gegenständen gemachten. Das Unbegreifliche und Unerlernbare dabey bleibt, daß die Personen scheinen müssen, nichts um des Zuschauers willen zu sagen oder zu thun, und daß der Dichter dennoch durch die Darstellung selbst, ohne hinzugefügte Erklärung, die Gabe mittheilt, sie bis ins Innerste zu durchschauen. Deswegen hat Goethe sinnreich Shakespeare's Menschen mit Uhren verglichen, die ein krystallenes Zifferblatt und Gehäuse haben, und indem sie wie andere Uhren richtig die Stunden weisen, zugleich das innere Getriebe wahrnehmen lassen, wodurch dies bewerkstelligt wird.

Nichts ist dem Shakespeare jedoch fremder, als eine gewisse zergliedernde Darstellung, welche uns mühsam alle Beweggründe zuzählt, wodurch ein Mensch so oder anders bestimmt wird. Dieses Motiviren, die Sucht mancher neueren Geschichtschreiber, immer weiter fortgesetzt, würde zuletzt alle Individualität aufheben, und den Charakter, der sich oft schon in der frühesten Kindheit entschieden kund gibt, aus lauter fremden Einflüssen zusammensetzen. Am Ende handelt ein Mensch doch so, weil er so ist. Und wie jeder ist, das offenbart uns Shakespeare auf das unmittelbarste: er fodert und erhält unsern Glauben auch für das Abweichende und Seltsame. Niemals hat es vielleicht ein so umfassendes Talent für Charakteristik gegeben als das seinige. Es erstreckt sich nicht nur über die verschiednen Stände, Geschlechter und Alter bis zur unmündigen Kindheit hinab, nicht nur handeln bey ihm der König und der Bettler, der Held und der Gauner, der Weise und der Narr mit gleicher Wahrheit, nicht nur versetzt er sich in entfernte Zeitalter und zu fremden Nationen, schildert uns bey scheinbaren Verletzungen des Costums sehr treffend den Geist der alten Römer, der Franzosen in seiner Darstellung ihrer Kriege mit den Engländern, der Engländer selbst in einem großen Theil ihrer Geschichte, der südlichen Europäer, (in dem ernsthaften Theil vieler Lustspiele) die damalige gebildete Gesellschaft und die Rauhheit und Barbarey einer nordischen Vorzeit; seine menschlichen Charakter haben nicht nur eine solche Tiefe und Bestimmtheit, daß sie nicht unter Classennahmen zu fassen, ja überhaupt nicht durch Begriffe zu erschöpfen sind: nein,

dieser Prometheus bildet nicht bloß Menschen, er öffnet die Pforten der magischen Geisterwelt, läßt Gespenster heraufsteigen, Hexen ihren wüsten Unfug treiben, bevölkert die Luft mit scherzenden Elfen oder Sylphen, und diese nur in der Einbildung lebenden Wesen haben eine solche Wahrheit, daß, wären sie auch misgeborne Ungeheuer wie Caliban, er uns dennoch die beystimmende Ueberzeugung abnöthigt: gäbe es dergleichen, so würden sie sich so benehmen. Mit Einem Worte, so wie er die fruchtbarste kühnste Phantasie in das Reich der Natur hineinträgt, so trägt er auf der andern Seite die Natur in die jenseits des Wirklichen liegenden Regionen der Phantasie hinüber. Wir erstaunen über die vertrauliche Nähe des Außerordentlichen, Wunderbaren, ja Unerhörten.

Pope und Johnson scheinen sich seltsam zu widersprechen, wenn der erste sagt: alle Personen Shakespeare's seyen Individuen, der zweyte: sie seyen Gattungen. Indessen lassen sie sich vielleicht mit einander ausgleichen. Unstreitig ist Pope's Ausdruck richtiger. Eine Charakteristik, die bloß Personification kahler Allgemeinbegriffe wäre, könnte weder sonderlich tief, noch sonderlich mannigfaltig seyn. Die Nahmen der Gattungen und Arten sind ja bekanntlich nur Hülfsmittel für den Verstand, um die unendliche Mannigfaltigkeit der Natur in einer gewissen Ordnung aufzufassen. Shakespeare's ausführlich gezeichnete Personen haben unstreitig viele ganz individuelle Bestimmungen, aber zugleich eine nicht bloß für sie gültige Bedeutung: sie geben meistens eine ergründende Theorie ihrer hervorstechenden Eigenschaft an die Hand.

Allein, auch so berichtigt, leidet dieser Ausspruch seine Einschränkungen. Charakteristik ist nur ein Bestandtheil der dramatischen Kunst, und nicht die dramatische Poesie selbst. Es wäre höchst fehlerhaft, wenn der Dichter uns da auf überflüßige Charakterzüge aufmerksam machte, wo er ganz andre Eindrücke bezwecken soll. Sobald das Musikalische oder das Imaginative die Oberhand gewinnt, so tritt das Charakteristische nothwendig zurück. Viele Figuren Shakespeare's tragen daher nur äußerliche Bezeichnungen an sich, bestimmt durch die Stelle, die sie im Ganzen einnehmen: sie repräsentiren, wie Nebenpersonen in einem öffentlichen Aufzug, auf deren Physiognomie man eben auch wenig zu achten pflegt; ihre feyerliche Tracht und Verrichtung macht sie allein bedeutend. Shakespeare's Boten z. B. sind meistens nur Boten, aber nicht gemeine, sondern dichterische Boten: die Botschaft, welche sie zu bringen haben, ist die Seele, die ihnen ihre Worte eingibt. Auch andre Stimmen erheben sich bloß als melodische Klage oder Jubel, oder betrachtender Nachruf über das Vorgefallene; und in einem ernsten Drama ohne Chor wird dies immer mehr oder weniger der Fall seyn müssen, wenn es nicht prosaisch werden soll.

Eben so wunderwürdig wie in den Charaktern ist Shakespeare in der Darstellung der Leidenschaft, dies Wort im weitesten Umfange genommen, für jeden Seelenzustand, jede Stimmung, von der Gleichgültigkeit oder dem vertraulichen Scherz bis zur wildesten Wuth und Verzweiflung. Er gibt uns die Geschichte der Gemüther, er läßt uns in einem einzigen Wort eine ganze Reihe vorhergegangener

Zustände entdecken. Seine Leidenschaften stehen nicht vom Anfange an gleich auf derselben Höhe, wie bey so vielen Trauerspieldichtern, die nach Lessings Ausdruck sich vortrefflich auf den Kanzleystyl derselben verstehen. Meisterlich schildert er die allmählige Steigerung vom ersten Entstehen an; »gibt,« wie Lessing sagt, »ein lebendiges Gemählde aller der kleinsten geheimsten Ränke, durch die sich ein Gefühl in unsre Seelen einschleicht, aller der unmerklichen Vortheile, die es darin gewinnt, aller der Kunstgriffe, mit denen es jede andre Leidenschaft unter sich bringt, bis es der einzige Tyrann unserer Begierden und Verabscheuungen wird.« Unter allen Dichtern hat vielleicht nur er eigentliche Seelenkrankheiten, Schwermuth, Wahnsinn, Nachtwandeln, mit so unwidersprechlicher und allseitig bestimmter Wahrheit geschildert, daß der Arzt daran wie an einem wirklichen Falle seine Beobachtung bereichern kann.

Dem ungeachtet hat Johnson dem Shakespeare vorgeworfen, sein Pathos sey nicht immer rein von Affectation und Unnatur. Allerdings finden sich Stellen, vergleichungsweise indessen sehr wenige, wo seine Poesie aus dem wahren Dialog heraustritt, wo eine zu beflügelte Einbildungskraft, ein zu üppiger Witz ihm die völlige dramatische Entäußerung seiner selbst unmöglich gemacht haben. Diese ausgenommen, rührt jener Tadel wohl von einer phantasielosen Sinnesart her, der alles unnatürlich vorkommt, was nicht ihrer zahmen Nüchternheit gemäß ist. Deswegen hat man sich ein Ideal vom einfachen und natürlichen Pathos gemacht, das in bildlosen und durch Nichts über das Alltägliche er-

hobnen Ausrufungen besteht. Allein die energischen Leidenschaften elektrisiren alle Geisteskräfte, und werden sich also in reichbegabten Naturen auch sinnreich und bildlich ausdrücken. Man hat oft bemerkt, der Aerger mache witzig; wie die Verzweiflung zuweilen in Lachen ausbricht, so könnte sie sich auch wohl durch antithetische Vergleichungen Luft machen.

Ferner hat man die Befugnisse der poetischen Form nicht gehörig erwogen. Shakespeare, der immer seiner Sache gewiß war, stark genug zu rühren wenn er wollte, hat mitunter durch freyere Spiele die Eindrücke absichtlich gemäßigt, wo sie sonst zu schmerzlich geworden wären, und sogleich eine musikalische Linderung der Theilnahme angebracht*). Er hatte noch nicht so rohe Begriffe von seiner Kunst, wie manche Neuere zu haben scheinen, als ob der Dichter, wie der Bauer im Sprüchwort, zwey Mal auf eine Stelle schlagen müßte. Ein alter Rhetor warnte vor allzu langem Verweilen bey Erregung des Mitleids, indem er sagte, nichts trockne so geschwind als Thränen, und Shakespeare handelte diesem sinnreichen Ausspruche gemäß, ohne ihn zu kennen. Die paradoxe Behauptung Johnsons, Shakespeare habe mehr Anlage zum Komischen als zum Tragischen gehabt, und darum in diesem manchmal einen geschraubten Ton, ver-

*) Ein Zeitgenosse des Dichters, der Verfasser des oben angeführten Gedichts, hat dies zart gefühlt, indem er sagt:

Yet so to temper passion, that our ears
Take pleasure in their pain, and eyes in tears
Both smile and weep.

dient nicht, daß man gegen sie die großen tragischen Compositionen des Dichters anführe, welche an erschütternder Wirkung fast alles, was man je auf der Bühne gesehen, hinter sich lassen, einzelne weit weniger berühmte Scenen würden dazu hinreichen. Was diesem Urtheile für viele Leser einen Schein der Wahrheit leihen könnte, sind die Wortspiele, welche beym Shakespeare nicht selten ernsten und erhabenen, auch eigentlich pathetischen Stellen eingemischt sind. Für die scherzhaften Wortspiele habe ich schon oben den Gesichtspunct angegeben. Hier nur einige Bemerkungen über das Wortspiel überhaupt und dessen poetischen Gebrauch. Eine ergründende Untersuchung würde uns zu tief in Betrachtungen über das Wesen der Sprache und ihr Verhältniß zur Poesie, über den Reim u. s. w. hinein, und von unserm Zwecke abführen. Eben so tief als der Ursprung der Poesie liegt im menschlichen Geiste die Foderung, die Sprache soll die bezeichneten Gegenstände durch den Laut sinnlich darstellen. Da nun dies in der Gestalt, wie sie uns überliefert worden, selten in einem merklichen Grade der Fall ist, so wirft sich eine lebhaft angeregte Einbildungskraft gern auf übereinstimmende Laute, die ein glücklicher Zufall darbietet, um solchergestalt in einem einzelnen Falle die verlorne Aehnlichkeit zwischen Wort und Sache wieder hervorzurufen. So z. B. suchte man häufig in dem, wiewohl zufällig ertheilten Nahmen einer Person Beziehungen auf ihre Eigenschaften und Schicksale zu finden, man machte ihn geflissentlich zu einem sprechenden Nahmen. Die, welche die Wortspiele als eine Erfindung verkünstelter Unnatur verschreyen, verrathen nur

ihre Unkunde. Gerade bey Kindern, so wie bey Nationen von den einfältigsten Sitten offenbart sich ein großer Hang dazu, weil bey ihnen die richtigen Begriffe über Ableitung und Stammverwandtschaft der Wörter noch nicht entwickelt sind, und also dieser Willkür nicht im Wege stehen. Im Homer finden sich verschiedne Wortspiele, die Bücher Mosis, das älteste schriftliche Denkmal der Urwelt, sind, wie bekannt, voll davon. Auf der andern Seite haben Dichter von sehr gebildetem Geschmack, wie Petrarca, oder Redner wie Cicero, Wohlgefallen daran gefunden. Wer sich in Richard dem zweyten an die rührenden Wortspiele des sterbenden Johann von Gaunt über seinen eignen Nahmen stößt, der erinnere sich an die ähnlichen des Ajax beym Sophokles. Es versteht sich, daß nicht alle Wortspiele, noch an jedem Orte zu billigen sind. Es kommt darauf an, ob die Stimmung ein solches Spiel der Phantasie zuläßt, und ob die Einfälle, Vergleichungen, Anspielungen, die ihnen zum Grunde liegen, innern Gehalt haben. Doch darf man es wohl nicht zum Grundsatze machen, darnach zu urtheilen, wie der Gedanke nach Wegschaffung des Gleichlauts sich ausnimmt, eben so wenig als sich der Reiz gereimter Verse noch fühlen läßt, wenn man sie erst vom Reime entblößt hat. Die Gesetze des guten Geschmacks hierüber dürften auch nach der Beschaffenheit der Sprachen verschieden seyn. In Sprachen, die eine große Menge Homonymen, d. h. völlig oder fast gleichlautende Wörter von ganz verschiedner Abstammung und Bedeutung haben, sind die Wortspiele beynahe schwerer zu vermeiden als aufzusuchen. Man hat also gefürch-

tet, der leeren Witzeley Thür und Thor zu öffnen, wenn man sie nicht mit einem strengen Bann belegte. Daß Shakespeare eine so unüberwindliche und unmäßige Leidenschaft gehabt, mit Worten und Sylben zu spielen, kann ich nicht finden. Es ist wahr, er macht manchmal einen verschwenderischen Gebrauch von dieser Figur; in andern Stücken hat er nur sparsam Wortspiele eingestreut, ja in einigen z. B. im Macbeth kommt, glaube ich, nicht ein einziges vor. Er wird also in Absicht auf den Gebrauch oder die Enthaltung davon, nach Maßgabe der Gegenstände und des verschiednen Styls der Behandlung, vermuthlich wie in allem der Prüfung würdige Grundsätze befolgt haben.

Weit wichtiger ist der Vorwurf, Shakespeare beleidige das Gefühl durch unverhüllte Schilderung der ekelhaftesten moralischen Häßlichkeit, zerreiße schonungslos die Gemüther, und empöre selbst die Augen durch unerträglich gräßliche Schauspiele. Er hat in der That niemals die wilden blutdürstigen Leidenschaften mit einem gefälligen Aeußern überfirnißt, niemals die Bosheit mit einem falschen Schimmer von Seelengröße bekleidet, und dafür ist er in alle Wege zu loben. Ein paarmal hat er eigentliche Bösewichter geschildert, wie meisterhaft er aber dabey allzu peinlichen Eindrücken vorbeugt, wird sich am Jago und Richard dem dritten zeigen lassen. Ich gestehe, daß die Lesung und noch mehr der Anblick von einigen seiner Stücke krankhaften Nerven nicht anzurathen steht, eben so wenig als die Eumeniden des Aeschylus; allein soll der Dichter, der einen bedeutenden durch gewagte Mittel zu erreichenden Zweck vor Augen hat, auf diese

Rücksicht nehmen? Darf unsere heutige Verzärtelung überhaupt zum Maßstabe dessen dienen, was die tragische Darstellung der menschlichen Natur bieten darf, so wird die Kunst sehr enge beschränkt werden, und alle großen Wirkungen werden ihr untersagt werden müssen. Wollen wir einen großen Zweck, so müssen wir auch die Mittel wollen, und unsere Nerven sollten sich schon einigermaßen schmerzliche Erschütterungen gefallen lassen, wenn unser Gemüth zur Entschädigung dafür erhoben und gestärkt wird. Die beständige Rücksicht auf ein kleinliches Geschlecht muß alle Kühnheit des Dichters lähmen. Glücklicher Weise für seine Kunst lebte Shakespeare in einem Zeitalter, das für edle und zarte Eindrücke sehr empfänglich, dem aber von einer kräftigen Vorzeit noch Festigkeit genug angeerbt war, um nicht vor allem Starken und Gewaltigen zaghaft zurückzubeben. Man hat Tragödien erlebt, deren Katastrophe die Ohnmacht einer verliebten Prinzessinn ist; wenn Shakespeare zuweilen in das entgegengesetzte Aeußerste ausschweift, so ist es ein erhabener Fehler, aus der Fülle riesenhafter Kraft entsprungen. Und dieser tragische Titane, der den Himmel stürmt und die Welt aus ihren Angeln zu reißen droht, der, furchtbarer als Aeschylus, unser Haar emporsträubt und unser Blut vor Schauder gerinnen macht, besaß zugleich die einschmeichelnden Lieblichkeiten der süßen Poesie, er tändelt kindlich mit der Liebe, und seine Lieder sind wie schmelzende Seufzer hingeathmet. Er verknüpft alles Hohe und Tiefe in seinem Daseyn, und die fremdartigsten ja scheinbar unvereinbarsten Eigenschaften bestehen in ihm friedlich neben einander. Die Geisterwelt und die Na-

tur haben all ihre Schätze in ihm niedergelegt: an Kraft ein Halbgott, an Tiefblick ein Prophet, an überschauender Weisheit ein Schutzgeist höherer Art, läßt er sich zu den Menschen herab, als wüßte er nicht um seine Ueberlegenheit, und ist anspruchlos und unbefangen wie ein Kind.

Wenn die Zeichnung seiner Charakter, jeden einzeln betrachtet, schon unübertrefflich fest und richtig ist, so übertrifft er sich selbst noch in ihrer Zusammenstellung und gegenseitigen Einwirkung. Dies ist eigentlich der Gipfel der dramatischen Charakteristik: denn man kann einen Menschen niemals ganz abgesondert für sich nach seinem wahren Werth beurtheilen, man muß ihn in seinem Verhältniß zu Andern sehen; und hier sind eben die meisten dramatischen Dichter mangelhaft. Shakespeare macht jede seiner Hauptpersonen zu einem Spiegel der übrigen, in welchem wir das entdecken, was uns nicht unmittelbar eröffnet werden konnte. Was bey Andern schon das Tiefste, ist bey ihm erst Oberfläche. Man wäre übel berathen, wenn man die Aeußerungen der Personen über sich selbst und Andre immer für bare Münze nähme. Die zweydeutige Gesinnung fließt bey ihm, wie billig, von lobenswürdigen Grundsätzen über, und der Albernheit sind nicht selten weise Lehren in den Mund gelegt, um anzudeuten, wie wohlfeil dergleichen Gemeinplätze zu haben sind. Niemand hat so wie er den leisen Selbstbetrug geschildert, die halb selbstbewußte Heucheley gegen sich, womit auch edle Gemüther die in der menschlichen fast unvermeidliche Eindrängung selbstischer Triebfedern verkleiden. Diese geheime Ironie der Charakteristik ist bewundernswürdig als ein Abgrund von Scharf-

sinn, aber dem Enthusiasmus thut sie wehe. Dahin kommt man also, wenn man das Unglück gehabt hat, die Menschheit zu durchschauen, und außer der traurigen Wahrheit, daß keine Tugend und Größe ganz rein und echt sey, und dem gefährlichen Irrthum, als stände das Höchste zu erreichen, bleibt uns keine Wahl übrig. Hier spüre ich, während er die innigsten Rührungen erregt, in dem Dichter selbst eine gewisse Kälte, aber die eines überlegenen Geistes, der den Kreis des menschlichen Daseyns durchlaufen, und das Gefühl überlebt hat.

Die Ironie bezieht sich aber beym Shakespeare nicht bloß auf die einzelnen Charakter, sondern häufig auf das Ganze der Handlung. Die meisten Dichter, welche menschliche Begebenheiten erzählend oder dramatisch schildern, nehmen Partey, und verlangen von den Lesern blinden Glauben für ihre Bemühungen zu erheben oder herabzusetzen. Je eifriger diese Rhetorik ist, desto leichter verfehlt sie ihren Zweck. Auf jeden Fall werden wir gewahr, daß wir die Sache nicht unmittelbar, sondern durch das Medium einer fremden Denkart erblicken. Wenn hingegen der Dichter zuweilen durch eine geschickte Wendung die weniger glänzende Kehrseite der Münze nach vorne dreht, so setzt er sich mit dem auserlesenen Kreis der Einsichtsvollen unter seinen Lesern oder Zuschauern in ein verstohlnes Einverständniß; er zeigt ihnen, daß er ihre Einwendungen vorhergesehen und im voraus zugegeben habe; daß er nicht selbst in dem dargestellten Gegenstande befangen sey, sondern frey über ihm schwebe, und daß er den schönen, unwiderstehlich anziehenden Schein, den er selbst hervorgezaubert, wenn er anders wollte, un-

erbittlich vernichten könnte. Wo das eigentlich Tragische eintritt, hört freylich alle Ironie auf, allein von dem eingestandnen Scherz der Komödie an bis dahin, wo die Unterwerfung sterblicher Wesen unter ein unvermeidliches Schicksal den strengen Ernst fodert, gibt es eine Menge menschlicher Verhältnisse, die allerdings, ohne die ewige Gränzscheidung zwischen Gut und Böse zu verwirren, mit Ironie betrachtet werden dürfen. Diesem Zweck dienen die komischen Personen und Auftritte, welche in Shakespeare's meisten Stücken einer edlen und erhöhenden Darstellung romantischer Dichtungen oder historischer Vorfälle eingeflochten sind. Manchmal ist eine bestimmte Parodie des ernsthaften Theils darin nicht zu verkennen; andre Male ist der Zusammenhang loser und unwillkürlicher, um so mehr, je wunderbarer die Erfindung des Ganzen ist, je mehr es bloß zu einer leichten Gauckeley der Phantasie wird. Ueberall dienen die komischen Unterbrechungen dazu, zu verhüten, daß das Spiel sich nicht in ein Geschäft verwandle, dem Gemüth seine Heiterkeit zu bewahren, und jenen trüben schwunglosen Ernst abzuhalten, der sich so leicht im sentimentalen jedoch nicht tragischen Schauspiele einschleicht. Gewiß wollte Shakespeare hiemit nicht, seiner bessern Einsicht entgegen, dem Geschmack der Menge willfahren: denn in verschiednen Stücken, und in beträchtlichen Theilen andrer, besonders wenn die Entwicklung herannaht und die Gemüther daher mehr gespannt und für zerstreuende Unterhaltung nicht mehr empfänglich sind, hat er sich aller komischen Einmischungen enthalten. Auch lag ihm daran, daß die Lustigmacher keine bedeutendere Stelle ein-

nähmen, als er ihnen angewiesen hatte: er eifert nachdrücklich gegen das Extemporiren, womit sie ihre Rollen zu erweitern liebten *). Johnson will die aus Ernst und Scherz gemischte Schauspielgattung dadurch rechtfertigen, daß in der Wirklichkeit das Gemeine dicht neben dem erhabenen zu stehen, daß Lustiges und Trauriges neben und nach einander vorzugehen pflegt. Allein daraus, daß sich beydes so vorfindet, würde noch gar nicht folgen, die Kunst müsse es ungesondert in ihre Darstellungen aufnehmen. Die Bemerkung ist übrigens richtig, und dieser Umstand gibt dem Dichter die Möglichkeit an die Hand so zu verfahren, weil ja im Schauspiel alles nur nach Bedingungen theatralischer Wahrscheinlichkeit eintreten darf; aber die Vermischung so ungleichartiger und scheinbar streitender Bestandtheile in demselben Werk kann nur durch künstlerische Absichten wie die obenangeführten gerechtfertigt werden. In Shakespeare's Dramen sind die komischen Scenen das Vorzimmer der Poesie, wo sich die Bedienten aufhalten; diese prosaischen Gesellen dürfen sich nicht so laut machen, daß das Gespräch im Saale selbst dadurch übertäubt würde: jedoch in den Zwischenzeiten, wo sich die idealische Gesellschaft zurückgezogen hat, verdienen sie schon belauscht zu werden; ihre dreisten Spöttereyen, ihre anmaßenden Nachäffungen können über die Verhältnisse ihrer Herrschaften manchen Aufschluß gewähren.

Shakespeare's komisches Talent ist eben so bewundernswürdig wie das, welches er im Patheti-

*) In den Lehren Hamlets an den Schauspieler.

schen und Tragischen zeigt: es steht auf der gleichen Höhe, hat gleichen Umfang, gleiche Tiefe wie dieses; nur das Uebergewicht wollte ich jenem vorhin nicht einräumen. Er ist sehr erfindsam in komischen Lagen und Motiven: man wird schwerlich nachweisen können, woher er die seinigen genommen, da er hingegen in dem ernsten Theil seiner Dramen sich meistentheils an etwas gegebnes anschließt. Seine komische Charakteristik ist eben so wahr, mannigfaltig und ergründend als die ernsthafte. Er ist dabey so wenig zur Ueberladung geneigt, daß man vielmehr sagen kann, manche seiner Züge seyen fast zu fein für die Bühne, und können nur, durch einen großen Schauspieler geltend gemacht, von sehr gewitzigten Zuschauern ganz verstanden werden. Nicht nur viele Arten der Narrheit, sondern auch die bloße Dummheit hat er ungemein ergötzlich und unterhaltend zu machen gewußt. Noch eine besondre Gattung des Possenhaften findet sich in seinen Stücken, die uns willkürlicher angebracht scheint, sich aber auf Nachahmung einer wirklichen Sitte gründet. Dies ist die Einführung des Lustigmachers, des Narren mit der Kappe und in scheckiger Tracht, auf Englisch clown genannt, der in verschiednen Lustspielen, jedoch bey weitem nicht in allen, unter den Trauerspielen allein im Lear vorkommt, meistens seinen Witz nur in Gesprächen mit den Hauptpersonen übt, zuweilen auch in die Handlung eingeflochten ist. Damals pflegten nicht nur die Fürsten Hofnarren zu halten, sondern in vielen vornehmen Familien hielt man unter der übrigen Dienerschaft einen solchen aufmunternden Hausgenossen für ein gutes Gegenmittel gegen die Leerheit und Langeweile des

täglichen Lebens, für eine willkommene Unterbrechung der hergebrachten Förmlichkeiten. Große Männer, selbst Geistliche, achteten es nicht unter ihrer Würde, sich von wichtigen Geschäften in der Unterhaltung ihres Narren zu erhohlen; der berühmte Thomas Morus hat sich mit dem seinigen zusammen von Holbein mahlen lassen. Shakespeare scheint eben vor dem Zeitpuncte gelebt zu haben, wo die Sitte abzukommen anfing; in den nächsten englischen Lustspieldichtern nach ihm findet sich der clown nicht mehr. Man hat die Abschaffung der Narren als einen Beweis der Verfeinerung gerühmt, und unsere wackern Vorfahren bemitleidet, daß sie an groben Possen Geschmack finden können. Ich glaube aber vielmehr, es wird an gescheidten Narren gefehlt haben, um die Stelle gehörig auszufüllen *); auf der andern Seite ist die Vernunft, bey aller Einbildung von sich selbst, zu zaghaft geworden, um eine so verwegne Ironie zu dulden: sie ist immer besorgt, der Mantel ihrer Gravität möchte aus seinen Falten kommen; und lieber als der Narrentheidung einen anerkannten Platz neben

---

*) Man sehe Hamlets Lobrede auf den Yorik. In Was ihr wollt sagt Viola:

Der Bursch ist klug genug den Narrn zu spielen,
Und das geschickt thun, fodert ein'gen Witz.
Die Laune deren, über die er scherzt,
Die Zeiten und Personen muß er kennen,
Und wie der Falk auf jede Feder schießen,
Die ihm vors Auge kommt. Dies ist ein Handwerk
So voll von Arbeit als des Weisen Kunst.
Denn Thorheit, weislich angebracht, ist Witz,
Doch wozu ist des Weisen Thorheit nütz?

sich zu gönnen, hat sie unbewußter Weise die Rolle der Lächerlichkeit selbst übernommen, aber leider einer schwerfälligen und unerfreulichen Lächerlichkeit *). Es würde leicht seyn, eine Sammlung vortrefflicher Einfälle und beißender Sarkasmen zu machen, die uns von bekannten Hofnarren aufbehalten sind. Ausgemacht ist es, daß sie den Fürsten häufig Wahrheiten sagten, die diese jetzt niemals zu hören bekommen **). Shakespeare's Narren haben meistens neben einiger Witzeley, die nicht ganz zu vermeiden steht, wenn man aus dem Witz ein Gewerbe macht, einen unvergleichlichen Humor, und endlich viel Verstand, genug, um eine ganze Schaar gewöhnlicher weiser Männer damit auszustatten.

Jetzt noch einiges über die Diction und den Versbau unsers Dichters. Seine Sprache ist hie und da etwas veraltet, jedoch im Ganzen weit weniger als die der meisten damaligen Schriftsteller, und dies beweiset die Güte seiner Wahl. Die Prosa war noch wenig bearbeitet, weil die Gelehrten mehren-

---

*) »Seit das bischen Witz, was die Narren haben, zum Schweigen gebracht worden ist, so macht das bischen Narrheit, was weise Leute besitzen, große Parade.« Wie es euch gefällt, erster Aufzug, zweyte Scene.

**) Carl der Kühne von Burgund berühmte sich oft, wie man weiß, mit Hannibal als dem größten Feldherrn aller Zeiten wetteifern zu wollen. Nach der Niederlage bey Granson begleitete ihn sein Narr auf seiner eilfertigen Flucht, und rief aus: Ach, gnädiger Herr! die haben uns einmal behannibalt!« Hätte der Herzog diesem warnenden Spotte Gehör gegeben, so hätte er nicht bald darauf ein so schmähliges Ende genommen.

theils Lateinisch schrieben: ein günstiger Umstand für den Dramatiker; denn was hat dieser mit der wissenschaftlichen Büchersprache zu schaffen? Die früheren englischen Dichter hatte er nicht nur gelesen, sondern studirt, übrigens aber griff er seine Sprache unmittelbar aus dem Leben auf, und dieses dialogische Element weiß er meisterlich mit dem höchsten poetischen Schwunge zu verschmelzen. Ich verstehe nicht, was einige Kunstrichter mit dem Tadel wollen, Shakespeare sey oft ungrammatisch. Um diese Behauptung durchzuführen, müßten sie beweisen, daß ähnliche Wortfügungen bey seinen Zeitgenossen niemals vorkommen, wovon man gerade das Gegentheil darthun kann. In keiner Sprache läßt sich alles nach Grundsätzen bestimmen, vieles bleibt dem eigensinnigen Sprachgebrauch überlassen. Und daß sich dieser seitdem geändert, dafür wird man doch den Dichter nicht verantwortlich machen wollen? Die englische Sprache war damals noch nicht zu jener züchtigen Nüchternheit gelangt, die sich in ihrer neueren Literatur, vielleicht zum Schaden der Originalität, festgesetzt hat. Wie ein kürzlich urbar gemachter Boden neben den fruchtbaren Sprößlingen manche Wucherpflanze hervortreibt, so finden sich auch in der damaligen poetischen Diction Ausschweifungen, jedoch aus der Fülle der Kraft entsprungene Ausschweifungen. Es sind noch Spuren von Unbeholfenheit, aber nirgends von mühseliger seelenloser Verkünstelung sichtbar. Im allgemeinen bleibt Shakespeare's Schreibart noch jetzt ein unübertroffenes Vorbild sowohl im Starken und Erhabenen, als im Gefälligen und Zarten. Er hat in seiner Sphäre alle Mittel der Sprache

erschöpft. Allem ist das Gepräge seines mächtigen Geistes aufgedrückt. Seine Bilder und Figuren haben in ihrer ungesuchten ja unwillkürlichen Seltsamkeit oft eine ganz eigenthümliche Anmuth. Zuweilen wird er dunkel aus allzu großer Liebe zur gedrängtesten Kürze: aber es verlohnt schon der Mühe, über Shakespeare's Zeilen zu grübeln.

Die Versart seiner sämmtlichen Schauspiele ist großentheils der zehn- oder eilfsylbige reimlose Jambe, der nur zuweilen mit Reimen untermischt ist, häufiger mit prosaischen Theilen abwechselt. Kein einziges Stück ist ganz in Prosa geschrieben, so wie denn auch denen, welche sich am meisten dem reinen Lustspiele nähern, immer etwas beygefügt ist, was sie in einem höhern Grade, als es dieser Gattung eigen ist, poetisirt. Viele Auftritte sind ganz prosaisch, in andern wechseln prosaische und versifizirte Reden. Dies wird nur denen ein Uebelstand dünken, die gewohnt sind, die Zeilen eines Schauspiels wie Soldaten zu betrachten, die bey einer Parade, überein gekleidet und bewaffnet, in Reih und Glied aufziehen, so daß, wenn man einen oder ein paar gesehen, man sich tausende, als einander vollkommen ähnlich, vorstellen kann.

Shakespeare beobachtet im Gebrauch der Prosa und der Verse sehr feine Unterscheidungen nach dem Stande, noch mehr aber nach dem Charakter und der Gemüthsstimmung der Personen. Eine edle und über den gewöhnlichen Ton erhöhte Sprache paßt nur zu einer gewissen Anständigkeit der Sitten, die sowohl Laster als Tugenden überkleidet, und auch unter heftigen Leidenschaften nicht ganz verschwindet. Wie nun diese den höheren Ständen, wenn

gleich nicht ausschließend, doch natürlicher Weise mehr eigen ist als den geringen, so ist auch bey Shakespeare Würde und Vertraulichkeit der Rede, Poesie und Prosa, auf eben die Art unter die Personen vertheilt. Daher sprechen seine gemeinen Bürger, Bauern, Soldaten, Matrosen, Bedienten, hauptsächlich aber seine Narren und Possenreißer fast ohne Ausnahme im Tone ihres wirklichen Lebens. Indessen offenbart sich innere Würde der Gesinnungen, wo sie sich immer finden mag, durch äußern Anstand, ohne daß es dazu durch Erziehung und Gewohnheit angekünstelter Zierlichkeiten bedürfte; jene ist ein allgemeines Recht der Menschen, der niedrigsten wie der höchsten, und so gilt auch bey Shakespeare die Rangordnung der Natur und der Sittlichkeit hierin mehr wie die bürgerliche. Auch läßt er nicht selten dieselben Personen zu verschiednen Zeiten die erhabenste und wieder die gemeinste Sprache führen, und diese Ungleichheit ist ebenfalls in der Wahrheit gegründet. Außerordentliche Lagen, die den Kopf lebhaft beschäftigen und mächtige Leidenschaften ins Spiel setzen, heben und spannen die Seele: sie rafft alle ihre Kräfte zusammen, und zeigt wie in ihrem ganzen Wirken, so auch in der Mittheilung durch Worte seinen ungewöhnlichen Nachdruck. Hingegen gibt es selbst für den größten Menschen Augenblicke des Nachlassens, wo er die Würde seines Charakters bis auf einen gewissen Grad in sorgloser Ungebundenheit vergißt. Um sich an den Scherzen Andrer zu belustigen, oder selbst zu scherzen, was keinen Helden entehrt, ist sogar diese Stimmung nöthig. Man gehe zum Beyspiel die Rolle des Hamlets durch. Welche küh-

ne, kräftige Poesie spricht er, wenn er den Geist seines Vaters beschwört, sich selbst zu der blutigen That anspornt, seiner Mutter in die Seele donnert! Und wie steigt er in seinem Tone in das gemeine Leben hinab, wenn er mit Personen zu thun hat, mit denen er nach ihrer Würdigkeit nicht anders umgehen kann: wenn er den Polonius und die Höflinge zum Besten hat, den Schauspieler unterrichtet, und sich auf die Späße des Todtengräbers einläßt. Unter allen ernsten Hauptcharaktern des Dichters ist keiner so reich wie Hamlet an Witz und Laune; darum bedient er sich auch unter allen am meisten des vertraulichen Styls. Andre verfallen gar nicht darein, entweder weil der Pomp des Ranges sie beständig umgibt, oder weil ein gleichförmiger Ernst ihnen natürlich ist, oder endlich weil eine Leidenschaft nicht von der niederdrückenden Art, wie Hamlets Kummer, sondern eine erweckende Leidenschaft sie das ganze Stück hindurch beherrscht. Ueberall ist die Wahl der einen oder der andern Form so schicklich und in der Natur der Sache gegründet, daß ich behaupten möchte, sogar da, wo der Dichter eine Person in derselben Rede aus Prosa in Poesie, oder umgekehrt, übergehen läßt, würde man dies nicht ohne die Gefahr, etwas zu verderben, abändern können. Der reimlose Jambe hat dabey den Vorzug, daß er sich herauf und herabstimmen läßt: er kann sich dem vertraulichen Gesprächston nahe anschmiegen, und macht niemals einen so schneidenden Abstich, wie z. B. der zwischen schlichter Prosa und gereimten Alexandrinern seyn würde.

Shakespeare's Jamben sind zuweilen ausgezeich-

net harmonisch und volltönend, immer mannigfaltig und dem Inhalt angemessen: bald eilen sie leicht beflügelt fort, bald treten sie mit gewichtigem Nachdruck auf. Niemals fallen sie aus dem dialogischen Gange, der auch in der fortgehenden Rede eines Einzelnen noch gespürt werden muß, außer wenn sie ins Lyrische übergeht. Sie sind ein vollkommnes Muster vom dramatischen Gebrauch dieser Versart, die in der englischen Sprache seit Milton auch für die epische Gattung gedient, aber darin eine ganz andre Wendung genommen hat. Selbst die Unebenheiten in Shakespeare's Versbau sind ausdrucksvoll; ein abgebrochner Vers oder ein plötzlich wechselnder Rhythmus trifft mit dem Stocken des Gedankenganges oder dem Eintritt einer andern Gemüthsregung zusammen. Zum Beweise, daß er die mechanische Regel absichtlich verletzte, in der Ueberzeugung, eine allzu symmetrische Versification tauge nicht für das Schauspiel, und werde auf der Bühne leicht einschläfernd, sind gerade seine früheren Stücke am fließendsten versificirt, und in den späteren, wo er doch durch Uebung eine größere Fertigkeit erlangt haben müßte, finden sich die stärksten Abweichungen vom geregelten Gange des Verses. Dieser diente ihm nur dazu, die poetische Erhöhung hörbar zu machen, behauptete daneben aber die größte mögliche Freyheit.

Die Rücksichten oder Leitungen des Gefühls, wonach er sich beym Gebrauch des Reimes richtete, lassen sich fast eben so bestimmt angeben. Nicht selten schließen Auftritte oder auch einzelne Reden mit einigen gereimten Zeilen, um den Abschnitt stärker zu bezeichnen und ihm mehr Rundung zu geben. Dies

ist von späteren englischen Trauerspieldichtern verkehrt nachgeahmt worden: sie erheben den Ton so plötzlich in den Reimzeilen, als ob die Person auf einmal eine andre Sprache zu reden anfinge. Den Schauspielern war dies willkommen, als ein Signal zum Klatschen bey ihrem Abgange. Beym Shakespeare hingegen sind die Uebergänge gelinde gehalten: aller Wechsel der Formen stellt sich unmerklich und wie von selbst ein. Ferner pflegt er eine Reihe sinnreicher und antithetischer Sprüche gern durch den Reim zu heben. Fortgehend gereimt findet man andre Stellen, wo Feyerlichkeit und theatralischer Pomp angemessen war, wie die sogenannte Maske *) im Sturm und das im Hamlet aufgeführte Schauspiel. In andern Stücken, z. B. dem Sommernachtstraum und Romeo und Julia räumte er dem Reim einen beträchtlichen Antheil ein, weil er ihnen ein blühendes Colorit geben wollte, oder weil die Personen in einer musikalischen Stimmung reden, wie bey Liebesklagen und Liebeswerbungen. Hiebey hat er sogar gereimte Strophen angebracht, die sich der in England damals üblichen Form des Sonettes nähern. Malone's Behauptung, Shakespeare habe in seiner Jugend den Reim geliebt, ihn späterhin aber verworfen, wird durch seine eigne Zeitangabe von den Werken des Dichters widerlegt. In einigen der frühesten, z. B. dem zweyten und dritten Theil Heinrich des Sechsten, kommen fast gar keine Reime vor; in seinem angeblich letzten Stücke Was ihr wollt

*) Ueber diese Schauspielgattung werde ich bey Gelegenheit Ben Johnsons einige Worte sagen.

und im Macbeth, der ausgemacht erst unter König Jacobs Regierung gedichtet worden, findet sich eine nicht unbeträchtliche Anzahl. Bis in die Nebensachen der Form handelte Shakespeare nicht nach Laune und Zufall, sondern bestimmte sich wie ein echter Künstler nach innern Gründen. Dies ließe sich auch an den seltner vorkommenden Versarten, z. B. den sieben- und achtsylbigen gereimten Versen zeigen, wenn wir nicht fürchteten, zu sehr auf bloß technische Entwickelungen einzugehen.

Die Behandlung der gereimten Verse, und somit das Urtheil über Wohllaut und Zierlichkeit darin, hat sich in England seit zwey Jahrhunderten weit mehr verändert als die der reimlosen Jamben. In jenen sind Dryden und Pope Muster geworden; diese Schriftsteller haben ihnen die vollkommenste Glätte ertheilt, sie aber dafür auch an eine wohlklingende Einförmigkeit gefesselt. Ein Ausländer, dem Veraltet und Neu gleich gilt, kann vielleicht die Vorzüge der ältern Weise unbefangener fühlen. Gewiß ist es, daß die heutige Bearbeitung der gereimten Verse, wegen allzu großer Gebundenheit der Couplets, für das Drama nicht taugt. Man muß, was Shakespeare hierin geleistet, nicht nach einer später aufgekommenen Mode, sondern durch Vergleichung mit seinen Zeitgenossen, etwa mit Spenser, schätzen. Dies wird ohne Zweifel zu seinem Vortheil ausschlagen. Spenser ist oft gedehnt; Shakespeare, wiewohl zuweilen hart, doch immer kurz und bündig. Der Reim hat ihn weit häufiger dazu gebracht, etwas nöthiges auszulassen, als etwas überflüssiges einzuschalten. Doch sind viele seiner gereimten Zeilen noch jetzt untadelig: sinnreich

mit anmuthiger Leichtigkeit und blühend ohne falschen Schimmer. Die eingestreuten Lieder (des Dichters eigne nähmlich) sind meistens süße kleine Spiele und ganz Gesang; man hört in Gedanken eine Melodie dazu, während man sie bloß lieset.

Die sämmtlichen Hervorbringungen Shakespeare's tragen das unverkennbare Gepräge seines originalen Genius, aber niemand ist weiter entfernt davon als er, eine durch Angewöhnung und persönliche Einseitigkeit entstandne Manier zu haben. Vielmehr ist er in Absicht auf Verschiedenheit des Tons und der Farbe nach Beschaffenheit der Gegenstände ein wahrer Proteus. Jede seiner Dichtungen ist wie eine abgeschloßne Welt, die sich in ihrer eigenen Sphäre bewegt, Es sind Kunstwerke, in einem durchgeführten Styl bearbeitet, worin sich die Freyheit und besonnene Wahl ihres Urhebers offenbart. Wenn die Durchbildung eines Werkes bis in seine kleinsten Theile nach einer Hauptidee, die Herrschaft des beseelenden Geistes über alle Mittel der Ausführung, Correctheit zu heißen verdient (und dies ist außer der Grammatik wohl der einzige gültige Sinn des Wortes), so darf man Shakespeare'n nach Zuerkennung aller höheren Eigenschaften, welche Bewunderung fodern, in den meisten Fällen auch den Nahmen eines correcten Dichters nicht versagen.

Es würde sehr belehrend seyn, einen Künstler, der zugleich der Stifter und Vollender seiner Kunst war, Schritt vor Schritt auf seiner Laufbahn zu begleiten, und seine Werke nach der Zeitordnung durchzugehen. Allein bis auf wenige feste Puncte, die man endlich gewonnen, fehlt es hiezu an den

nöthigen Angaben. Der fleißige Malone hat zwar einen Versuch gemacht, Shakespeare's Schauspiele chronologisch zu ordnen, den er aber selbst nur für hypothetisch ausgibt, und der unter andern schon deswegen nicht recht gelingen konnte, weil er von seiner Untersuchung eine beträchliche Anzahl Stücke ausschließt, welche dem Dichter zugeschrieben worden sind, und nur von den Herausgebern seit Rowe als unecht verworfen werden, welche aber meines Bedünkens großentheils wirklich von ihm herrühren *).

Das beste wird also seyn, die Schauspiele zu leichterer Uebersicht nach den Gattungen zu ordnen. Freylich ist dies nur ein Nothbehelf: mehrere Kunstrichter haben eingesehen, daß Shakespeares Stücke im Grunde alle zu derselben Gattung gehören, wiewohl bald dieser, bald jener Bestandtheil, das Musikalische oder das Charakteristische, die Erfindung des Wunderbaren oder die Nachahmung des Wirk-

*) Wäre dieses Buch zunächst für ein englisches Publicum bestimmt, so würde ich ein solches Urtheil im Widerspruch mit der angenommenen Meinung nicht hinstellen, ohne es mit Gründen zu belegen. Doch die Erörterung ist zu weitläuftig, und bleibt einer besondern Schrift vorbehalten. Ueberdies steht mir, während ich die letzte Hand an meine Vorlesungen lege, keine andre englische Büchersammlung als meine eigne zum Gebrauch offen. Diese würde ich zu diesem Zwecke vervollständigt haben, wenn nicht die Hemmung des Verkehrs mit England es unmöglich machte, sich englische Bücher außer den ganz gewöhnlichen zu verschaffen. Ich muß also in diesem Puncte um Nachsicht bitten, und will in einem Anhang zu dieser Vorlesung nur einiges vorläufig erinnern.

lichen, das Pathetische oder das Komische, Ernst oder Ironie in der Mischung vorwaltet. Shakespeare selbst macht sich, wie es scheint, über die kleinliche Bemühung mancher Kritiker lustig, Abtheilungen und Unterabtheilungen der Gattungen zu entdecken, und das gesonderte ängstlich einzuzäunen, wenn der pedantische Polonius im Hamlet die Schauspieler empfiehlt, weil sie alles aufzuführen verstehen: »Tragödie, Komödie, Historie, Pastorale, Pastoral-Komödie, Historiko-Pastorale, Tragiko-Historie, Tragiko-Komiko-Historiko-Pastorale, u. s. w.« Ein andermal scherzt er über die bloß von dem unglücklichen Ausgange hergenommene Bestimmung des Tragischen:

Und tragisch ist es auch, mein gnäd'ger Fürst,
Denn Pyramus bringt selbst darin sich um.

Indessen kann man doch die Eintheilung in Lustspiele, Trauerspiele und historische Schauspiele nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauch einigermaßen festhalten, wenn man nur die Uebergänge und Verwandtschaften nicht aus der Acht läßt. Der Inhalt der Lustspiele ist großentheils aus Novellen entlehnt: es sind romantische Liebesgeschichten; keines davon spielt ganz in bürgerlichen oder häuslichen Verhältnissen. Alle haben dichterischen Schmuck, einige gehen ins Wunderbare oder ins Pathetische über. An diese schließen sich unmittelbar zwey der ausgezeichnetsten Trauerspiele an, Romeo und Julia, und Othello: beydes wahre Novellen, und nach denselben Grundsätzen bearbeitet. In manchen historischen Schauspielen nehmen die komischen Charakter und Auftritte einen beträchtlichen Raum ein; andre sind

durchaus ernsthaft und lassen einen tragischen Haupteindruck zurück. Das wesentliche Kennzeichen, was sie unterscheidet, ist, daß die Verwickelung darin sich auf ein poetisches und ein nationales Interesse bezieht. Dies ist nicht so der Fall im Hamlet, Lear und Macbeth, und deswegen rechnen wir diese Trauerspiele nicht zu den historischen Stücken, wiewohl das erste sich an eine alte nordische, das zweyte auf eine einheimische Sage gründet, und Macbeth schon in die nicht mehr fabelhafte Epoche der schottischen Geschichte fällt.

Unter den Lustspielen tragen die beyden Edelleute von Verona, die gezähmte böse Sieben, und das Lustspiel der Irrungen manche Spuren einer frühen Entstehung an sich. Die beyden Edelleute von Verona schildern den Wankelmuth der Liebe und ihre Treulosigkeit gegen die Freundschaft mit gefälligen Zügen, aber mit einer gewissen Oberflächlichkeit, fast möchte man sagen, mit eben dem Leichtsinn, den eine schnell entflammte und schnell wieder aufgegebene Leidenschaft im Gemüth voraussetzt. Dem Treulosen wird am Ende für seine zweydeutige Reue von seiner ersten Geliebten ohne Schwierigkeit verziehen; für die ernsthaftesten Vorfälle, die vorgehabte Entführung und unternommene Flucht einer Fürstentochter, die Gefangennehmung ihres Vaters zugleich mit ihr selbst durch eine Räuberbande, deren Hauptmann der eine der beyden Edelleute, der verrathne und verbannte Freund, gezwungener Weise geworden ist: für alles dies wird geschwind eine friedliche Lösung gefunden. Es ist, als ob sich der Lauf der Welt nach einer flüchtigen Jugendgrille, Liebe genannt,

fügen müßte. Julia, die ihren wankelmüthigen Geliebten unerkannt als Edelknabe begleitet, ist gleichsam eine leicht angelegte Skizze von den zarten weiblichen Gestalten, einer Viola und Imogen, die in späteren Stücken Shakespeare's unter ähnlicher Verkleidung auf Liebesabenteuer ausgehen, und denen ihre gewagte Lage bey der jungfräulichsten Sittsamkeit einen ganz eignen Reiz gibt.

Das Lustspiel der Irrungen ist der Stoff der Menächmen des Plautus, ganz umgearbeitet und mit neuen Verwickelungen bereichert: unter Shakespeare's Werken das einzige Beyspiel einer Nachahmung oder Entlehnung aus den Alten. Den beyden gleichnahmigen Zwillingsbrüdern sind zwey Sklaven beygegeben, ebenfalls Zwillinge, ununterscheidbar ähnlich und denselben Nahmen führend. Die Unwahrscheinlichkeit wird dadurch verdoppelt: aber wenn man einmal die erste, schon ans Unglaubliche gränzende, zugegeben hat, so wird man um die zweyte nicht handeln; und soll der Zuschauer durch bloße Verwirrungen unterhalten werden, so können sie sich nicht bunt genug kreuzen. Es versteht sich, daß in dergleichen Stücken, um ihnen wenigstens eine sinnliche Wahrheit zu geben, die Rollen, welche das Misverständniß verursachen, immer mit Masken gespielt werden sollten, und so wird es auch der Dichter beobachtet haben. Ich kann dem Tadel nicht beystimmen, die Aufklärung sey zu lange hinausgeschoben: so lange sich noch Neuheit und Steigerung in den verwirrenden Zufällen bemerken läßt, hat man keine Ermüdung zu besorgen. Und dies ist hier wirklich der Fall: Es geht so weit, daß der eine der beyden Brüder erst für Schulden verhaftet,

dann als ein Verrückter eingesperrt wird, und der andre sich vor einem Angriffe auf sein Leben an einem geheiligten Zufluchtsort retten muß. Ohne allerley Gemeinheiten, Schimpfreden und Schlägereyen, kann es bey diesem Gegenstande nicht abgehen; Shakespeare hat ihn aber auf alle Weise zu adeln gesucht. Ein paar Scenen der Eifersucht und Liebe unterbrechen die Verwirrungen, die bloß der äußere Sinn verursacht. Die Wiedererkennung wird dadurch feyerlicher gemacht, daß der Fürst dabey den Vorsitz führt, und daß die noch lebenden und lange getrennten Aeltern der Zwillingsbrüder zugleich wieder vereinigt werden. Die Exposition, wodurch der Zuschauer im voraus unterrichtet seyn muß, während die handelnden Personen in der Unwissenheit befangen sind, und die Plautus kunstlos in einen Prolog verlegt, ist hier, meisterlich motivirt, in einer rührenden Erzählung des Vaters angebracht. Kurz, dies dürften leicht die besten von allen geschriebenen oder möglichen Menächmen seyn, und wenn das Stück an Werth gegen andre Stücke Shakespeare's zurücksteht, so ist es wohl nur, weil sich aus dem Stoffe nicht mehr machen ließ.

Die gezähmte böse Sieben hat den Anstrich eines italienischen Lustspiels, wie denn auch bey dem Liebeshandel, welcher der Hauptsache zur Unterlage und Umgebung dient, ein Stück des Ariost mittelbar oder unmittelbar benutzt ist. Leicht scizzirte Charakter und Leidenschaften; eine ohne mühsame Anstalten eingeleitete und in ihrem raschen Gange durch Bedenklichkeiten keiner Art gehemmte Intrigue; nur in der Art wie Petruchio Catharinen, die er, wiewohl zuvor gewarnt, auf seine Ge-

fahr heirathet, zahm zu machen weiß, ist der charakteristische Gehalt und die eigenthümliche Laune des Engländers sichtbar. Die Farben sind etwas stark aufgetragen, aber mit gutem Grunde. Daß der Trotz eines wilden jungen Mädchens, im Widerspruch mit den Reizen ihres Geschlechtes, und weder durch körperliche noch Seelenstärke unterstützt, dem noch ungeschliffneren und grillenhafteren Eigensinn eines Mannes, den dieser nur verstellter Weise annimmt, bald weichen muß: eine solche Lehre kann auf der Schaubühne nicht anders als mit der handgreiflichen Deutlichkeit eines Sprüchworts vorgetragen werden.

Noch merkwürdiger als das Stück selbst ist das Vorspiel: der betrunkne Kesselflicker, der im Schlaf aufgehoben und in einen Pallast gebracht wird, wo man ihn glauben macht, er sey ein Edelmann. Die Erfindung ist wohl nicht von Shakespeare. Holberg hat denselben Stoff gründlich und mit unnachahmlicher Wahrheit bearbeitet, allein er hat ihn in fünf Aufzüge ausgesponnen, wozu der Gehalt schwerlich hinreicht. Vermuthlich hat er nicht aus dem englischen Dramatiker geschöpft, sondern ebenfalls wie jener einen volksmäßigen Schwank benutzt. Es gibt dergleichen komische Motive, die sehr alt sind, ohne je veralten zu können. Shakespeare zeigt sich dabey wie immer als einen vornehmen Dichter: alles ist nur leicht angedeutet, aber an Zierlichkeit und feiner Mäßigung dürfte er schwer zu übertreffen seyn. Auch hat er die Ironie nicht übersehen, die sich natürlich darbietet, daß der große Herr, den Müßiggang und Langeweile dahin bringt, einen armen Schlucker zu mystifiziren, von seiner Lage eben keinen

bessern Gebrauch zu machen weiß, als dieser, der alle Augenblicke in seine pöbelhaften Angewöhnungen zurückfällt. Es fehlt, ich weiß nicht durch welchen Zufall, die letzte Hälfte dieses Vorspiels, nähmlich wie der Kesselflicker in seiner neuen Herrlichkeit sich wiederum von Sinnen trinkt, und im Schlafe in seinen bettelhaften Zustand zurückversetzt wird. Dies sollte am Schlusse des größeren Stückes folgen. Die Zwischenreden, womit der Kesselflicker das vor ihm aufgeführte Lustspiel unterbricht, mochten improvisirt werden, aber es ist nicht glaublich, daß Shakespeare den augenblicklichen Eingebungen der Schauspieler, auf die er nicht viel hielt, die Vollendung eines so sorgfältig angefangnen wiewohl kleinen Werkes überlassen haben sollte. Uebrigens hängt das Vorspiel nur dadurch mit dem Stücke zusammen, daß es zu dem neuen Leben des vermeynten Edelmanns gehört, auf seinem Schloß wandernde Komödianten vor sich spielen zu lassen. Diese Erfindung, belustigende Zuschauer auf der Bühne mit aufzuführen, ist von spätern englischen Dichtern sehr witzig gebraucht worden.

Verlorne Liebesmüh wird auch zu den Jugendstücken gezählt. Es ist eine muthwillige Gaukeley, ein ganzes Füllhorn der muntersten Scherze ist darin ausgeschüttet. Jugendlichkeit ist allerdings in dem üppigen Ueberfluß der Ausführung sichtbar: die ununterbrochene Folge der Wortspiele und Einfälle jeder Art läßt den Zuschauer kaum zu Athem kommen; die Funken des Witzes sprühen, so, daß sie ein wahres Feuerwerk bilden, und der Dialog gleicht großentheils den raschen Unterredungen, womit vorübergehende Masken im Carnaval einander

necken. Ein junger König von Navarra hat ein Gelübde gethan, mit dreyen seiner Hofleute in strenger Eingezogenheit sich auf drey Jahre dem Studium der Weisheit zu widmen; er hat zu dem Ende alle weibliche Gesellschaft vom Hofe verbannt, und den Umgang mit Frauen hoch verpönt. Aber kaum hat er dies in einer pomphaften Rede, der größten Heldenthaten würdig, angekündigt, so kommt die Tochter des Königs von Frankreich an seinen Hof, um im Nahmen ihres bettlägrigen alten Vaters eine verpfändete Provinz zurückzufodern. Er ist genöthigt, ihr Audienz zu geben, verliebt sich sogleich in sie, und seinen Gefährten, die dabey ältere Bekanntschaften mit den Hofdamen der Prinzessinn erneuern, geht es ihrerseits nicht besser. Alle sind schon im Herzen bundbrüchig, ohne von einander zu wissen: sie belauschen sich nach der Reihe, wie jeder dem einsamen Walde ein Gedicht voll Liebespein anvertraut; jeder schilt und meistert den später gekommenen, zuletzt tritt Biron, vom Anfange an der Spötter unter ihnen, hervor, und beschämt den König und die beyden Andern, bis auch ihn ein entdeckter Liebesbrief zu Schanden macht. Er hilft sich und ihnen heraus, indem er die Thorheit des gebrochnen Gelübdes schildert, und mit einer herrlichen Lobrede auf die Frauen sie zu den Fahnen der Liebe schwören heißt. Diese Scene ist unvergleichlich angelegt und der Gipfel des Ganzen. Wie sie nachher ihre Liebeswerbung in einer Verkleidung mündlich anbringen, und von den ebenfalls verkleideten Damen irre geleitet und zum Besten gehabt werden: dies ist vielleicht etwas zu lang ausgesponnen. Auch könnte man finden, der Dichter falle aus

dem Tone, da er plötzlich den Tod des Königs von Frankreich melden läßt, und die Prinzessinn nun die ernsthaften Anträge des jungen Fürsten bis nach Verlauf ihrer Trauerzeit und einer ihm für seinen Leichtsinn aufgelegten Büße ablehnt. Allein aus der Neckerey, die in dem ganzen Stücke herrscht, ließ sich kaum ein befriedigender Schluß entwickeln: die Personen können nur durch eine fremde Einwirkung nach dem Rausche der Ausgelassenheit wieder nüchtern werden. Die grotesken Figuren, welche dazwischen zur Belustigung dienen: ein prahlhafter phantastischer Spanier, Don Armado, ein paar Schulpedanten und ein Bauertölpel, sind Geschöpfe einer grillenhaften Einbildungskraft, und recht zu Zielscheiben für den Witz einer muntern Gesellschaft geschaffen.

Ende gut, alles gut, Viel Lärmen um nichts, Gleiches mit Gleichem und der Kaufmann von Venedig, haben darin Verwandschaft mit einander, daß neben der Hauptverwickelung, die sich auf wichtige, für Glück und Unglück des Lebens entscheidende Verhältnisse bezieht, und das sittliche Gefühl stark in Anspruch nimmt, immer mit gewandter Kunst für aufheiternde Beymischungen gesorgt ist. Nicht als ob der Dichter jenen Eindrücken nicht ihr volles Recht widerfahren ließe: er fügt ihnen nur durch Unterhaltung der Einbildungskraft und des Verstandes das gehörige Gegengewicht bey. Er stattet die Geschichte mit allen den einzelnen Zügen aus, die ihr das Ansehen einer wirklich geschehenen, wiewohl außerordentlichen Thatsache geben. Aber er verfällt nie in den weinerlichen Ton des empfindsamen Drama's,

noch in die Peinlichkeit jener Schauspiele mit einer moralischen Richtung, die eigentlich nur dramatisirte Strafpredigten sind. Mitleiden, Aenstigung und Unwillen werden nur drückend durch allzu langes Verweilen dabey, und durch ausschließende Beschränkung darauf in der Gesammtheit eines Werkes. Shakespeare führt uns immer aus der Engigkeit der geselligen Einrichtungen oder Anmaßungen, womit die Menschen einander Licht und Luft verbauen, ins Freye hinaus, ehe wir noch selbst das Bedürfniß gewahr werden.

Ende gut, alles gut, ist die bekannte Geschichte eines jungen Mädchens, die weit über ihren Stand liebt. Sie erwirbt ihren Geliebten als Gatten von der Hand des Königs, zur Belohnung dafür, daß sie ihn durch ein ererbtes Arcanum ihres Vaters, eines berühmten Arztes, von einer schon aufgegebenen langwierigen Krankheit geheilt hat. Der junge Mann verschmäht ihre Sittsamkeit und Schönheit, vollzieht die Ehe nur zum Schein, und rettet sich in die Gefahren des Krieges vor einem häuslichen Glück, das seinen Stolz beleidigt. Durch treue Beharrlichkeit und einen unschuldigen Betrug erfüllt sie die unmöglich scheinenden Bedingungen, unter denen sie der Graf als Gemahlinn anzuerkennen versprochen. Die Liebe erscheint hier in demüthiger Gestalt: sie wirbt von der weiblichen Seite, gegen die Vorurtheile der Geburt, und ohne die Beystimmung gegenseitiger Neigung abzuwarten. Aber sobald Helena mit dem Grafen durch ein heiliges, wiewohl von ihm nur als eine lästige Fessel betrachtetes Band verbunden ist, wird ihr Irrthum ihre Tugend. Sie rührt durch stilles Dulden; ihr

schönster Augenblick ist, wie sie sich selbst als die Verfolgerinn ihres harten Gemahles anklagt, und unter dem Vorwande einer büßenden Pilgerfahrt das Haus ihrer Schwiegermutter heimlich verläßt. Johnsohn erklärt seine herzliche Abneigung gegen den Grafen Bertram, und ereifert sich, daß er am Ende ohne andere Strafe als eine vorübergehende Beschämung davon kommt, ja durch den unverdienten Besitz einer tugendhaften Gattinn belohnt wird. Aber hat Shakespeare den Eindruck seines gefühllosen Stolzes und seiner leichtsinnigen Verderbtheit irgend mildern wollen? Blos mit kriegerischer Auszeichnung stattet er ihn aus. Und schildert der Dichter nicht den wahren Weltlauf, nach welchem den Männern ihr Unrecht gegen die Frauen eben nicht hoch angerechnet wird, wenn sie nur das zu behaupten wissen, worein man die Ehre ihres Geschlechtes setzt? Bertrams einzige Entschuldigung ist, daß der König in einer Sache, die zu den persönlichsten Rechten gehört, der Wahl einer Gattinn, sich allerdings einen Machtspruch gegen ihn erlaubt hat. Uebrigens soll diese Geschichte eben zeigen, so wie die von der Griseldis und mehrere ähnliche, wie weibliche Treue und Ergebenheit den Misbrauch der männlichen Obergewalt überwindet; andere Novellen und Fabliaux sind dagegen als wahre Satyren auf den Wankelmuth und die Schlauheit der Frauen gemeynt. Das Alter ist in diesem Schauspiele mit besonderer Gunst geschildert: der schlichte Biedersinn des Königs, die aufbrausende Gutmüthigkeit des alten Lafeu, die mütterliche Nachsicht der Gräfinn mit Helena's Liebe zu ihrem Sohne, beeifern sich gleichsam um die Wette, den Ueber-

muth des jungen Grafen wieder gut zu machen. Der Styl des Ganzen ist mehr spruchreich als bilderreich; glänzende Farben der Phantasie wären bey diesem Gegenstande nicht angebracht gewesen. An den Stellen, wo die demüthigende Verstoßung der armen Helena am schmerzlichsten auffällt, tritt zur Zerstreuung der Zuschauer der prahlhafte Feigling Parolles ein. Die Mystification, wodurch seine angemaßte Tapferkeit und zugleich seine unverschämt böse Zunge entlarvt wird, gehört zu den besten komischen Auftritten, die je ersonnen worden: Stoff genug zu einem vortrefflichen Lustspiel, wenn Shakespeare nicht immer bis zur Verschwendung reich wäre. Fallstaff hat den Parolles verdunkelt, sonst würde er unter den komischen Charaktern des Dichters berühmter seyn.

Der Hauptknoten in Viel Lärmen um nichts ist derselbe wie in der Geschichte vom Ariodant und der Ginevra beym Ariost: die Nebenumstände und die Entwicklung sind freylich sehr verschieden. Es ist ein großer Theaterstreich, im echten und zu billigenden Sinne, wie die unschuldige Hero vor dem Altar, im Augenblick der Vermählung, im Angesicht ihrer Familie und vieler Zeugen, durch die ehrenrührigsten, jedoch mit einem großen Schein der Wahrheit bekleideten Beschuldigungen zu Schanden gemacht wird. Der Eindruck wäre tragisch zu nennen, wenn ihn Shakespeare nicht, um den glücklichen Ausgang vorzubereiten, mit Fleiß gemäßigt hätte. Die Entdeckung des gegen Hero angestifteten Bubenstücks ist schon zuvor begonnen, obgleich den Personen, denen daran liegt, noch unbekannt; und der Dichter hat durch die ver-

wirrte Einfalt von ein paar Gerichtsbedienten und Nachtwächtern die Verhaftung und die Verhöre der Schuldigen in die ergötzlichsten Scenen umzuwandeln gewußt. Ein zweyter Theaterstreich, der dem ersten das Gleichgewicht hält, ist es, wie Claudio, von seinem Irrthume überführt, einer Verwandten seiner todtgeglaubten Braut die Hand zu geben meynt, und sie sich nun als Hero selbst entschleyert. Was aber besonders dem Stücke schon zu Shakespeare's Zeit ungemeinen Beyfall verschaffte, und seitdem in England immer dessen Glück gemacht hat, sind die Rollen des Benedict und der Beatrice: zwey muthwillige Wesen, die sich mit gegenseitigen Spöttereyen niemals Frieden lassen. Erklärte Rebellen gegen die Liebe, werden sie dadurch in deren Netz verstrickt, daß ihre Freunde sich verabreden, beyde glauben zu machen, jedes sey der Gegenstand einer geheimen Leidenschaft des andern. Ich weiß nicht wer es ohne Einsicht getadelt hat, daß um sie zu fangen derselbe Kunstgriff zweymal angebracht wird: das Scherzhafte liegt eben in dieser Symmetrie der Täuschung. Ihre Freunde schreiben sich die ganze Wirkung zu, aber die ausschließende Richtung ihrer Neckereyen gegen einander ist schon ein Kennzeichen einer aufkeimenden Neigung. Selbst bey der Liebeserklärung verläßt ihre witzige Aufgewecktheit sie nicht; bloß um die verunglimpfte Hero zu vertheidigen, kommt edler Ernst in ihr Betragen. Dies ist sehr gut gedacht: die Liebhaber des Scherzes, um nicht mit Lustigmachern vom Gewerbe verwechselt zu werden, müssen einen Punct haben, worüber hinaus sie keinen Spaß verstehen.

In Gleiches mit Gleichem hat die Natur

des Gegenstandes Shakespeare'n genöthigt, seine Poesie mit der Criminal-Justiz vertrauter zu machen, als er sonst gern zu thun pflegt. Alle dahin einschlagenden Verrichtungen, alle Arten dabey handelnder oder leidender Personen werden uns vorübergeführt: der heuchelnde Oberrichter, der mitleidige Gefängnißwärter und der rohe Henker; ein junger Mann von Stande, der die Verführung seiner Geliebten vor der Ehe mit dem Tode büßen soll, liederliches Gesindel, das die Polizey aufhebt; ja ein abgehärteter Verbrecher, den selbst die Zurüstungen zu seiner Hinrichtung nicht aus seiner viehischen Stumpfheit aufwecken können. Aber wie schonend und milde ungeachtet der ergreifenden Wahrheit ist alles gehalten! Das Stück führt mit Unrecht seinen Nahmen von der Vergeltung: der Sinn des Ganzen ist eigentlich der Triumph der Gnade über die strafende Gerechtigkeit, weil kein Mensch sicher genug vor Fehltritten ist, um sich zu deren Verwalter unter seines Gleichen aufzuwerfen. Die schönste Zierde der Composition ist der Charakter der Isabella, welche, im Begriff als Nonne eingekleidet zu werden, sich durch fromme Liebe bewegen läßt, wiederum die verworrnen Wege der Welt zu betreten, ohne daß die himmlische Reinheit ihres Gemüthes durch die allgemeine Verderbtheit auch nur mit einem unheiligen Gedanken befleckt würde: in der demüthigen Tracht einer Novizen-Schwester ein wahrer Engel des Lichts. Wie der kalte und unbescholtene Angelo, dem der Herzog aufgetragen hat, in seiner vorgeblichen Abwesenheit durch strenge Handhabung der Gesetze den ausschweifend gewordenen Sitten zu steuern, selbst von den jungfräulichen Reizen Isa-

bella's versucht wird, als sie für ihren wegen eines jugendlichen Fehltritts zum Tode verurtheilten Bruder Claudio bittet; wie er seine Zumuthung, ihre Ehre für das Leben Claudio's aufzuopfern, anfangs in scheuen und dunkeln Reden vorbringt, endlich schamlos mit der Sprache herausgeht; wie Isabella ihn mit edlem Unwillen zurück weist, wie sie ihrem Bruder das Vorgefallne erzählt, und dieser sie zuerst billigt, dann von Todesfurcht hingerissen, sie ebenfalls bereden will, in ihre Entehrung zu willigen: in diesen Meisterscenen hat Shakespeare die Tiefen des menschlichen Herzens ergründet. Das Interesse ruht ganz auf der Behandlung, er gibt hier nichts auf den Reiz der Neugier: denn der als Mönch verkleidete Herzog ist immer da, um über seinen gefährlichen Stellvertreter zu wachen, und allem Uebel vorzubeugen, das man besorgen könnte; man sieht der feyerlichen Entscheidung mit Zuversicht entgegen. Der Herzog spielt die Rolle des Mönchs bis zur Täuschung natürlich, er vereinigt in sich die Weisheit des Geistlichen und des Fürsten. Nur liebt seine Weisheit allzu sehr die Umwege: es schmeichelt seiner Eitelkeit, unsichtbar gleichsam eine irdische Vorsehung zu spielen; es unterhält ihn mehr, seine Unterthanen zu belauschen als auf hergebrachte Weise zu regieren. Da er am Ende alle Schuldigen begnadigt, so sieht man nicht, wie sein anfänglicher Zweck: die Strenge der Gesetze durch Ausübung einer fremden Hand wieder herzustellen, erreicht wird. Der Dichter möchte also wohl die Ironie beabsichtet haben, daß von den vielen Lästerungen über den Herzog, die der vorwitzige Lucio ihm sagt, ohne ihn zu kennen, doch dasjenige, was seine

seltsamen Grillen betrifft, nicht so ganz ohne Grund ist. Es verdient bemerkt zu werden, daß Shakespeare, mitten unter der Erbitterung religiöser Parteyen, den Stand des Mönches mit Vorliebe, und seinen Einfluß immer als wohlthätig schildert. Man findet bey ihm keine von den schwarzen tückischen Mönchen, die eine mehr protestantische als poetische Begeisterung einigen unsrer neueren Dichter an die Hand gegeben hat. Nur die Neigung legt Shakespeare seinen Mönchen bey, nachdem sie für sich selbst Verzicht auf die Welt gethan, sich dienstfertig in die Angelegenheiten Andrer zu mischen; auch in Absicht auf den frommen Betrug macht er sie nicht sehr gewissenhaft. Dergleichen spielen der Mönch in Romeo und Julia, der in Viel Lärmen um nichts, und sogar der Herzog, den hierin, gegen das bekannte Sprüchwort, die Kutte wirklich zum Mönch zu machen scheint.

Der Kaufmann von Venedig ist eins von Shakespeare's vollendetsten Werken: zugleich außerordentlich populär, für die stärkste Wirkung auf der Bühne berechnet, und für den betrachtenden Kenner ein Wunder sinnreicher Kunst. Der Jude Shylock gehört zu den unbegreiflichen Meisterstücken von Charakteristik, wovon es nur beym Shakespeare Beyspiele gibt. Es ist leicht für den Dichter wie für den Schauspieler, nationale Gesinnungen, Sprecharten und Gebehrden in Caricatur aufzustellen. Aber Shylock ist nichts weniger als ein gemeiner Jude: er hat eine sehr bestimmte, gebildete und originelle Persönlichkeit, und dennoch spürt man in allen seinen Aeußerungen einen leisen Anstrich von Judenthum. Man glaubt in den bloß geschriebenen Wor-

ten einen Hauch von jüdischer Aussprache zu vernehmen, wie er auch in den höhern Ständen ungeachtet der gesellschaftlichen Verfeinerung zuweilen noch übrig bleibt. In ruhigen Lagen wird das dem europäischen Blut und den christlichen Sitten fremde unmerklicher, mit der Leidenschaft tritt das nationale Gepräge stärker hervor. Alle diese unnachahmlichen Feinheiten erfodern die gewandteste Kunst eines großen Schauspielers, um sie gehörig auszudrücken. Shylock ist ein unterrichteter Mann, sogar auf seine Weise ein Denker; nur die Region, wo menschliche Gefühle wohnen, hat er nicht entdeckt: seine Moral ist auf den Unglauben an Güte und Edelmuth gebaut. Nächst dem Geiz wird Rachsucht über den Druck und die Erniedrigung, welche sein Volk erduldet, die vornehmste Triebfeder seines Handelns. Natürlich haßt er vor allen die wahrhaft christlich gesinnten Christen: das Beyspiel uneigennütziger Nächstenliebe scheint ihm die ärgste Judenverfolgung. Der Buchstabe des Gesetzes ist sein Abgott; er weigert sich, die Stimme der Gnade zu hören, die aus dem Munde der Portia mit himmlischer Beredsamkeit sich ihm offenbart: er besteht auf dem strengen unbiegsamen Recht, und so fällt es denn auf sein eignes Haupt zurück. Hierin wird er ein Sinnbild von der allgemeinen Geschichte seines unglücklichen Volkes. Die schwermüthige und sich selbst vernachläßigende Großmuth des Antonio ist rührend erhaben. Auch ist ihm, als einem königlichen Kaufmann, ein ganzes Gefolge edler Freunde beygegeben. Der Gegensatz, den dies mit der selbstischen Grausamkeit des Wucherers Shylock bildet, war nöthig zur Ehrenrettung der menschlichen

Natur. Die Gefahr, worin Antonio bis gegen Ende des vierten Aufzugs schwebt, und welcher die Einbildungskraft sich kaum zu nähern wagt, würde zu schmerzlich ängstigen, wenn nicht für Aufheiterung und Zerstreuung gesorgt wäre. Diese gewähren besonders die Auftritte auf dem Landsitze der Portia, die den Zuschauer in eine ganz andre Sphäre versetzen. Und doch hängen sie durch die Verkettung der Ursachen und Wirkungen genau mit der Hauptsache zusammen: die Ausrüstung Bassanio's zu seiner Brautwerbung ist Schuld, daß Antonio die gefährliche Verschreibung eingeht, und Portia rettet wiederum durch den Rath ihres Oheims, eines berühmten Rechtsgelehrten, den Freund ihres Geliebten. Aber noch auf eine andre Weise sind die Verhältnisse der dramatischen Composition hiebey vortrefflich beobachtet. Der Rechtshandel zwischen Shylock und Antonio wird zwar als eine wirklich vorgefallene Thatsache berichtet, allein es bleibt doch ein unerhörter und einziger Fall. Shakespeare hat ihm also einen eben so außerordentlichen Liebeshandel beygesellt: eins wird durch das andre wieder natürlich und wahrscheinlich. Eine reiche, schöne und geistreiche Erbinn, die nur durch Lösung eines Räthsels gewonnen werden kann; die verschloßnen Kästchen; die ausländischen Prinzen, welche kommen um das Abenteuer zu bestehen: alles dies reizt die Einbildungskraft mit einem mährchenhaften Glanz. Die beyden Scenen, wo der nach morgenländischer Art schwülstige Prinz von Marocco und der sich weise dünkende Prinz von Arragon unter den Kästchen wählen, spannen nur die Neugier und beschäftigen den Scharfsinn; in der dritten, wo die beyden Lie-

benden vor der unvermeidlichen Wahl zagen, die in einem Augenblicke sie einander ganz geben oder für immer entreißen kann, hat Shakespeare alle Bestechungen des Gefühls, allen Zauber der Poesie aufgeboten. Man theilt das Entzücken Portia's und Bassanio's nach der glücklichen Wahl: man begreift wohl, warum sie einander lieben, denn sie zeigen sich beyde unendlich liebenswürdig. Die Gerichtsscene, die den vierten Act einnimmt, ist für sich ein vollständiges Drama, worein sich das Interesse des Ganzen zusammen drängt. Der Knoten ist nun freylich gelöst, und nach gemeinen Ansichten von theatralischer Befriedigung könnte der Vorhang fallen. Aber der Dichter wollte seine Zuschauer nicht mit den trüben Eindrücken entlassen, welche die mühsam und unerwartet erlangte Rettung Antonio's und die Bestrafung des verworfnen Shylock zurückläßt: darum hat er den fünften Aufzug als ein musikalisches Nachspiel im Stücke selbst hinzugefügt. Die Episode von der entführten Tochter des Juden, Jessica, in der Shakespeare nationale Züge mit Anmuth zu umkleiden gewußt hat, und eine Neckerey Portia's und ihrer Gefährtinn gegen ihre neuvermählten Gatten, geben ihm den Stoff dazu. Die Scene eröffnet sich mit dem tändelnden Geflüster zweyer Liebenden in einer Sommernacht; dann sanfte Musik und eine entzückte Lobrede auf diese Ordnerinn der Welt und der Gemüther; hierauf treten die Hauptpersonen auf, und nach einer artigen verstellten Entzweyung endigt alles mit den heitersten Scherzen.

Wie es euch gefällt ist ein Stück von ganz entgegengesetzter Art. Es würde schwer seyn, den

Inhalt in eine ordentliche Erzählung zu bringen: es geschieht eben nichts, oder was geschieht, ist nicht so wesentlich, als was gesagt wird; auch was man allenfalls die Auflösung nennen kann, ist ziemlich willkürlich herbey geführt. Wer nichts gewahr wird, als was sich berechnen läßt, wird kaum einen wirklichen Plan darin anerkennen wollen. Verbannung und Flucht haben in den Ardennen eine seltsame Gesellschaft versammelt: einen durch seinen Bruder entthronten Herzog, der mit seinen treuen Unglücksgefährten in der wilden Gegend von der Jagd lebt; zwey verkleidete einander schwesterlich liebende Prinzessinnen; einen witzigen Hofnarren; endlich die einheimischen Bewohner des Waldes, idealische und natürliche Schäfer und Schäferinnen. Diese leicht hingezeichneten Figuren ziehn in buntem Wechsel vorüber, und immer sieht man die schattige dunkelgrüne Landschaft im Hintergrunde, und glaubt frische Waldluft zu athmen. Keine Uhr, keine geregelte Tagesordnung mißt hier die Stunden; sie verfließen ungezählt in den Beschäftigungen oder dem phantastischen Müßiggange, dem sich jeder nach seiner Laune oder Gemüthsart ergibt, und diese unbegränzte Freyheit entschädigt alle für die eingebüßten Bequemlichkeiten des Lebens. Der Eine wirft sich einsam unter einen Baum, und hängt melancholischen Betrachtungen über den Wechsel des Glücks, die Falschheit der Welt und die selbstgeschaffnen Plagen der Gesellschaft nach; andre lassen gesellige Jagd- und Freudenlieder unter Begleitung der Waldhörner erklingen. Eigennutz, Neid und Ehrgeiz sind in den Städten dahinten geblieben; unter den menschlichen Leidenschaften hat nur die Liebe den Eingang in diese Wildniß gefunden, wo sie dem einfachen

Hirten dieselbe Sprache lehrt, wie dem ritterlichen Jüngling, der seine Liebesreime an die Stämme der Bäume hängt. Eine spröde Schäferinn verliebt sich augenblicklich in die in Männertracht verkleidete Rosalinde, als diese ihr mit Uebermuth ihre Härte gegen den armen Liebhaber verweist, und der selbsterfahrne Schmerz der Verschmähung bringt sie zuletzt zum Mitleiden und zur Erwiederung. Der Narr treibt seine philosophische Verachtung des äußern Glanzes und seinen Spott über die Täuschungen der Liebe so weit, daß er sich mit Fleiß die häßlichste und einfältigste Bauerdirne zur Liebsten aussucht. Durch dies ganze Gemählde hat der Dichter zeigen wollen, daß es nichts bedarf, um die der Natur und dem menschlichen Geiste inwohnende Poesie hervorzurufen, als mit Abwerfung des angekünstelten Zwanges beyde der angebornen Freyheit zurückzugeben. In dem Gange des Schauspieles selbst ist die träumerische Sorglosigkeit eines solchen Daseyns ausgedrückt: sogar durch den Titel hat Shakespeare dies angedeutet. Wer sich daran ärgern wollte, daß in diesem romantischen Walde das Ceremoniel der dramatischen Kunst nicht gehörig beobachtet sey, der würde mit Recht dem klugen Narren überantwortet werden, um ihn glimpflich auf irgend ein prosaisches Gebiet hinaus zu geleiten.

Der heilige Drey-Königs-Abend oder Was ihr wollt vereinigt die Unterhaltung einer sinnreich gesponnenen Intrigue mit dem Reichthum komischer Charakter und Situationen, und mit dem Farbenzauber einer ätherischen Poesie. Shakespeare behandelt meistentheils in seinen Lustspielen die Liebe mehr wie eine Sache der Einbildungskraft als des Herzens; aber hier erinnert er uns ganz besonders

daran, daß in seiner Sprache dasselbe Wort (fancy) zugleich Phantasie und Liebe bedeutete. Die Liebe des musikberäuschten Herzogs zur Olivia ist nicht nur eine Phantasie sondern eine Einbildung; Viola scheint sich anfangs willkürlich in den Herzog zu verlieben, dem sie als Edelknabe dient, wiewohl sie nachher die zartesten Saiten des Gefühls berührt; die stolze Olivia wird durch den schüchternen und einschmeichelnden Boten des Herzogs bestrickt, in welchem sie keine verkleidete Nebenbuhlerinn vermuthet, und nimmt zuletzt durch eine zweyte Täuschung den Bruder für die Schwester. Diesen, ich möchte sagen, idealischen Thorheiten, dienen die baaren Narrheiten zum Gegenbild, wozu behagliche Schalkheit die lächerlichen Personen des Stücks, ebenfalls unter dem Vorwande der Liebe, anstiftet: die ungeschickte Bewerbung eines albernen und wüsten Landjunkers um Olivia, und seine Ausfoderung an Viola; die Einbildung des pedantischen Haushofmeisters Malvolio, seine Herrschaft sey insgeheim in ihn verliebt, die ihn so weit bringt, daß er als verrückt eingesperrt und von dem Narren in der Tracht eines Geistlichen besprochen wird. Diese Scenen sind eben so fein und bedeutsam, als ergötzlich zum Lachen eingerichtet. Wenn dies in der That Shakespeare's letztes Werk war, wie behauptet wird, so hat er bis zuletzt einer gleichen Jugend des Geistes genossen, und die ganze Fülle seiner Talente mit sich ins Grab genommen.

Die lustigen Weiber von Windsor, wiewohl sie recht eigentlich ein Lustspiel nach dem gewöhnlichen Begriffe des Wortes sind, übergehen wir hier, und versparen es bis nach Heinrich dem Vierten von ihnen zu sprechen, um die Rolle des Fallstaff im Zusammenhange zu beurtheilen. 13*

Ein Sommernacht-Traum und der Sturm lassen sich darin mit einander vergleichen, daß in beyden die Einwirkung einer wunderbaren Geisterwelt mit dem Gewirr menschlicher Leidenschaften und mit den possenhaften Abenteuern der Narrheit verflochten ist. Der Sommernacht-Traum ist zuverläßig sehr früh geschrieben, der Sturm allem Ansehen nach aus Shakespeare's späterer Zeit: die meisten Kunstrichter räumen daher, in der Voraussetzung, der Dichter müsse sich mit zunehmender Reife des Geistes immer vervollkommnet haben, dem letzten Stücke einen großen Vorzug vor dem ersten ein. Ich kann hierin nicht so ganz einstimmen: wie mir scheint, hält der innere Werth dieser beyden Werke sich ziemlich die Wage, und nur persönlicher Geschmack kann zur Vorliebe für das eine oder das andre entscheiden. Die Ueberlegenheit des Sturms von Seiten gründlicher und origineller Charakterzeichnung fällt in die Augen; man muß an dem Ganzen eine tiefsinnige Kunst bewundern, die ihre Mittel weise ausspart, und ihre Anstalten, das Gerüste zu dem luftigen Wundergebäude, geschickt zu verkleiden weiß. In dem Sommernachttraum hingegen strömt eine ergibige Ader der kühnsten und muthwilligsten Erfindung; die außerordentlichste Zusammenstellung fremdartiger Bestandtheile scheint durch einen sinnreichen Zufall ohne Mühe entstanden zu seyn, und die Farben sind von einer so hellen Durchsichtigkeit, als ließe sich die ganze bunte Gauckeley mit einem Hauche wegblasen. Die hier geschilderte Feenwelt gleicht jenen zierlichen Arabesken, wo kleine Genien mit Schmetterlingsflügeln nur halb verkörpert aus Blumenkelchen hervorwachsen. Dämmerung, Mondschein, Thau und Früh-

lingsdüfte sind das Element dieser zarten Geister; sie helfen der Natur ihren Teppich aus grünem Laube, vielfarbigen Blumen und schimmernden Insecten sticken; in der Menschenwelt tändeln sie bloß kindlich und grillenhaft mit ihren wohlthätigen oder schädlichen Einflüssen. Ihr heftigster Zorn lößt sich in eine gutmüthige Neckerey auf; ihre Leidenschaften, von allem irdischen Stoff entkleidet, sind bloß ein idealischer Traum. Die Liebe unter den Sterblichen ist dann auch im Verhältniß hiezu als eine poetische Bezauberung geschildert, die durch einen entgegengesetzten Zauber augenblicklich aufgehoben, und dann wieder hergestellt werden kann. Die verschiednen Theile der Anlage: die Hochzeitfeyer des Theseus, der Zwist des Oberon und der Titania, die Flucht der zwey liebenden Paare, und die theatralischen Uebungen der Handwerker, sind so leicht und glücklich verflochten, daß sie durchaus zu einander zu gehören scheinen, um ein Ganzes zu bilden. In dem von Elfen bevölkerten Walde muß sich das Unerwartete fügen. Oberon will die Verwirrung der Liebenden lösen, und steigert sie durch einen Fehlgriff seines Dieners aufs höchste, bis er endlich ihrer vergeblichen Liebespein, ihrem Wankelmuth und ihrer Eifersucht zurecht hilft, und die Treue in ihre alten Rechte einsetzt. Die Aeußersten des Phantastischen und Gemeinen werden zusammengeknüpft, als die verzauberte Titania erwacht, und sich in einen plumpen Gesellen mit einem Eselskopfe verliebt, der eben einen tragischen Liebhaber vorgestellt oder vielmehr entstellt hat. Das scherzhafte Wunder der Verwandlung Bottoms ist eigentlich nur die Uebersetzung einer Metapher in ihren buchstäblichen Sinn: aber in seinem Benehmen bey der zärtlichen Anbe-

fung der Feenköniginn ist es aufs lustigste anschaulich gemacht, wie zu seiner gewöhnlichen Albernheit noch das Bewußtseyn eines solchen Kopfputzes hinzukommt. Theseus und Hippolyta sind gleichsam eine prächtige Einfassung des Gemähldes: sie repräsentiren bloß, aber mit stattlichem Pomp. Die Gespräche des Helden und seiner Amazone, wie sie mit ihrem lärmenden Jagdgefolge den Wald betreten, wirken auf die Einbildungskraft wie der frische Hauch des Morgens, wovor die Gesichte der Nacht verschwinden. Zu dem grotesken Schauspiel im Schauspiel ist nicht ohne Bedeutung Pyramus und Thisbe gewählt: es ist gerade wie der pathetische Theil des Stückes eine geheime Zusammenkunft zweyer Liebenden im Walde und ihre Verstörung durch einen feindseligen Zufall, und beschließt das Ganze mit der ergötzlichsten Parodie.

Im Sturm ist wenig Handlung und fortschreitende Bewegung: die Verbindung Ferdinands und Miranda's ist bey ihrem ersten Zusammentreffen entschieden, und Prospero legt ihr nur scheinbare Hindernisse in den Weg; die Schiffbrüchigen gehen müßig auf der Insel umher; der Anschlag Sebastians und Antonio's auf das Leben des Königs von Neapel, so wie der des Caliban und der betrunknen Seeleute gegen Prospero, ist nichts als eine Spiegelfechterey, weil man voraussieht, daß die Zaubermacht des letztern sie zu nichte machen wird; es bleibt also nichts übrig als die Bestrafung der Schuldigen durch schreckhafte Erscheinungen, die ihr Gewissen rühren, die Wiedererkennung und endliche Aussöhnung. Indessen ist dieser Mangel durch den mannigfaltigsten Aufwand von Bezauberungen der Poesie und Aufheiterungen des Scherzes so wunderbar

versteckt, die Einzelnheiten der Ausführung sind so anziehend, daß man sehr genau Acht geben muß, um zu bemerken, die Auflösung sey gewissermaßen schon in der Exposition enthalten. Die Liebesgeschichte Ferdinand's und Miranda's, in so wenigen und kurzen Scenen entwickelt, ist entzückend schön: ein rührender Bund ritterlichen Edelmuthes von der einen Seite, und von der andern der jungfräulichen Offenheit eines Herzens, das fern von der Welt auf einer unbewohnten Insel erzogen, nicht gelernt hat seine unschuldigen Regungen zu verheimlichen. Die Weisheit des fürstlichen Einsiedlers Prospero hat einen magischen und geheimnißvollen Anstrich; der Eindruck von der düstern Falschheit der beyden Usurpatoren wird durch das treuherzige Geschwätz des alten ehrlichen Gonzalo gemildert; Trinculo und Stephano, zwey jovialische Taugenichtse, finden am Caliban eine würdige Gesellschaft; und Ariel schwebt mit Anmuth über allem, als der personifizirte Genius der wunderbaren Dichtung.

Caliban ist unter den seltsamen Schöpfungen einer dichterischen Einbildungskraft zum Sprüchwort geworden. Ein Mittelding von einem Gnomen und einem Wilden, halb dämonischer, halb viehischer Natur, in dessen Betragen man zugleich die Spuren seiner angebornen Art und den Einfluß von Prospero's Erziehung wahrnimmt. Dieser hat nur seinen Verstand entwickeln können, ohne im geringsten seine eingewurzelte Bosheit zu zähmen: es ist als ob einem tölpischen Affen der Gebrauch der Vernunft und menschliche Sprache verliehen worden wäre. Caliban ist schadenfroh, feige, falsch und knechtisch gesinnt; dennoch unterscheidet er sich wesentlich von den pöbelhaften Bösewichtern in einer civilisir-

ten Welt, wie sie Shakespeare zuweilen geschildert hat. Er ist roh, aber nicht gemein, er verfällt niemals in die prosaische und platte Vertraulichkeit seiner betrunknen Gesellen, denn er ist auf seine Weise ein poetisches Wesen; auch spricht er immer in Versen. In der Sprache hat er alles harte, mislautende, dornige aufgehascht, nur daraus sein Wörterbuch zusammengesetzt, so wie sich aus der ganzen Mannigfaltigkeit der Natur nur das Feindselige, Widerwärtige und kleinlich Misgestaltete in seiner Einbildungskraft abgedrückt hat. Die magische Geisterwelt, die Prospero's Zauberstab auf der Insel versammelt, wirft nur einen schwachen Widerschein in sein Gemüth, so wie ein Lichtstrahl, der in eine dumpfe düstre Höhle fällt, unvermögend sie auszuwärmen und zu erleuchten, bloß die giftigen Dünste erregt. Die ganze Schilderung dieses Ungeheuers ist von unbegreiflicher Consequenz und Tiefe, und ungeachtet ihrer Häßlichkeit doch nicht beleidigend für das Gefühl, weil die Ehre der Menschheit nicht dabey gefährdet wird.

In dem zephyrlichen Ariel ist das Bild der Luft nicht zu verkennen, selbst sein Nahme spielt darauf an, so wie dagegen Caliban das schwere erdige Element bedeutet. Dennoch sind beyde keine allegorischen Personificationen, sondern individuel bestimmte Wesen. Ueberhaupt findet sich im Sommernacht-Traum, im Sturm, im magischen Theile des Macbeth, überall wo Shakespeare den Volksglauben von der unsichtbaren Nähe der Geister, und von der Möglichkeit sich mit ihnen in Berührung zu setzen, benutzt, eine Durchschauung des innern Lebens der Natur und ihrer geheimnißvollen Triebfedern, die zwar dem echten Dichter nie ganz fremd seyn kann,

weil die Poesie sich ein für allemal mit einer mechanischen Physik nicht verträgt, die aber in gleichem Grade wie er und Dante nur wenige besessen haben.

Das **Wintermährchen** führt seinen Nahmen mit eben so viel Recht wie der Sommernacht-Traum den seinigen. Es ist eine von jenen Geschichten, die recht dazu gemacht scheinen, die traurige Muse langer Winterabende zu unterhalten; die schon für die Kindheit anziehend und begreiflich sind und die, durch innige Wahrheit in der Schilderung der Charakter und Leidenschaften beseelt, mit dem Schmuck einer sich gleichsam zur Einfalt des Stoffes herablassenden Poesie ausgestattet, das erwachsene Alter in die goldne Zeit der Einbildungskraft zurückversetzen. Mit solchen wunderbaren, beweglichen und zuletzt in allgemeinem Jubel endigenden Abenteuern hat die Berechnung der Wahrscheinlichkeiten nichts gemein, und so ist dann auch hier Shakespeare sehr freygebig mit Anachronismen und geographischen Irrthümern: er eröffnet eine freye Schifffahrt zwischen Sicilien und Böhmen, macht den Giulio Romano zum Zeitgenossen des delphischen Orakels, und was dergleichen mehr ist. Das Stück zerfällt gewissermaßen in zwey Schauspiele. Wie Leontes plötzlich auf seinen königlichen Herzensfreund Polyxenes, der ihn besucht hat, eifersüchtig wird, ihm nach dem Leben trachtet, und Polyxenes durch heimliche Flucht sich rettet; wie Hermione, der Untreue beargwohnt, ins Gefängniß geworfen, und die Tochter, die sie zur Welt bringt, an einer entfernten Küste ausgesetzt wird; wie die vor Gericht gestellte Königinn, durch das Orakel für unschuldig erklärt, auf die Nachricht, daß ihr kleiner Sohn sich über

ihr Schicksal todt grämt, sinnlos niederfällt, und als todt von ihrem zu spät zur Vernunft gekommnen Gemahl betrauert wird: dies macht den Inhalt der drey ersten Aufzüge aus. Die letzten beyden sind durch eine sechszehnjährige Kluft davon getrennt: aber jene tragische Katastrophe war nur scheinbar, und dies vermittelt die Anknüpfung. Die im Königreich des Polyxenes ausgesetzte Prinzessinn wächst unter niedern Hirten auf, jedoch ihre zarte Schönheit, der Adel ihrer Sitten, ihr hoher Sinn zeugen von ihrem Geblüt; der Kronprinz Florizel verirrt sich auf einer Falkenjagd zu ihr, verliebt sich, und wirbt um sie in schäferlicher Verkleidung; bey einem ländlichen Fest entdeckt Polyxenes dies Verständniß und geräth in großen Zorn, die beyden Liebenden fliehen von ihm verfolgt nach Sicilien zum Leontes, wo dann die Wiedererkennung und Versöhnung Aller vor sich geht. Als Leontes endlich die Statue seiner verlornen Gattinn zu sehen glaubt, steigt sie aus ihrer Blende zu ihm herunter: sie ist es selbst, die noch lebende Hermione, die sich so lange verborgen gehalten hat, und das Stück endigt mit allgemeinem Jubel. Die Eifersucht des Leontes ist nicht so wie die des Othello mit allen Motiven, Symptomen und Steigerungen entwickelt: sie ist auf einmal da, und wird wie ein krankhafter Wahnsinn geschildert. So gehört es sich für eine Leidenschaft, deren Wirkungen den Zuschauer mehr angehen als ihre Entstehung, und die nicht die Katastrophe herbeyführt, sondern bloß den Knoten des Stückes schürzt. In der That möchte der Dichter wohl leise haben andeuten wollen, daß Hermione, wiewohl tugendhaft, doch allzu lebhaft bemüht ist, dem Polyxenes zu gefallen, und es

scheint, als käme dieser Keim einer Neigung in ihren Kindern erst recht zur Reife. Es gibt nichts frischeres, jugendlicheres, nichts zugleich so idealisch schäferliches und königliches als die Liebe des Florizel und der Perdita: des Prinzen, den die Liebe zum freywilligen Hirten macht, und der Prinzessinn, die ihren hohen Ursprung verräth, ohne ihn zu kennen, und der unter den Händen die Blumenkränze zu Kronen werden. Shakespeare hat niemals Scheu davor, die idealische Poesie ganz dicht neben der gemeinsten Prosa wohnen zu lassen: so ist es ja auch meistens in der wirklichen Welt. Perdita's Pflegvater und sein Sohn sind alberne Bauersleute, damit man desto deutlicher sehe, daß alles, was sie adelt, ihr selbst angehört. Der unvergleichlich gezeichnete lustige Hausirer und Gauner Autolycus gehört zur Vollständigkeit des Bauernfestes, welches Perdita von ihrer Seite zu einer Zusammenkunft verkleideter Gottheiten zu machen scheint.

Cymbelin ist ebenfalls eine von Shakespeare's wunderbarsten Zusammensetzungen. Er hat darin eine Novelle des Boccaz mit altbrittischen Sagen aus den Zeiten der ersten römischen Kaiser verknüpft, und von den neuesten gesellschaftlichen Sitten bis zu heroischen Thaten, ja bis zu fabelhaften Göttererscheinungen alles durch gelinde Uebergänge zu verschmelzen gewußt. Im Charakter der Imogen ist kein Zug der schönsten Weiblichkeit vergessen: ihre keusche Zärtlichkeit, ihre Sanftmuth und ihr jungfräulicher Stolz, ihre gränzenlose Ergebenheit und Großmuth gegen ihren betrognen und sie ungerecht verfolgenden Gatten, ihre Abenteuer in der Verkleidung, ihr scheinbarer Tod und ihre Rettung bil-

den ein eben so zartes als rührendes Gemählde. Die beyden in der Wüste erzognen Prinzen Guiderius und Arviragus sind ein herrliches Gegenstück zur Miranda auf der einen, und zur Perdita auf der andern Seite. Shakespeare liebt es, die Ueberlegenheit des Angebornen über das Erlernte zu zeigen. »Ueber der Kunst, welche die Natur bereichern will,« sagt er irgendwo, »gibt es immer eine höhere von der Natur selbst erschaffene Kunst.« Wie Miranda's unbewußte und ungesuchte Anmuth mehr gefällt als Reize, die im glänzenden Putz der feinsten Ausbildung zu gefallen streben, so entzückt an den beyden bloß durch die Jagd abgehärteten, sonst von ihrer hohen Bestimmung und der menschlichen Gesellschaft fern gehaltnen Jünglingen ein naiver Heldenmuth, der sie Thaten ahnden und träumen läßt, bis der erste Anlaß sie unwiderstehlich dazu hinreißt. Wie Imogen verkleidet in ihre Höhle kommt, wie Guiderius und Arviragus für den zarten Knaben, in dem sie weder ein Weib noch ihre Schwester vermuthen, eine kindlich leidenschaftliche Freundschaft fassen, ihn bey der Zurückkunft von der Jagd plötzlich todt finden und mit Gesang unter Blumen bestatten: diese Auftritte können eine ganz erstorbne Einbildungskraft neu zur Poesie beleben. Wenn ein tragisches Ereigniß nur scheinbar ist, sey es daß die Zuschauer dies schon wissen oder es nur vermuthen sollen, so weiß Shakespeare immer die Eindrücke zu mildern ohne sie zu schwächen: er macht die Trauer musikalisch, damit sie an Feyerlichkeit gewinne, was ihr an Ernst abgeht. Was die übrigen Rollen betrifft, so ist der weise und rüstige Greis Belarius, lange Zeit Einsiedler und dann wieder Held, eine ehrwürdige Gestalt; die gewandte Ver-

stellung und rasche Geistesgegenwart des Italieners Jachimo ist der verwegnen Verrätherey, die er spielt, ganz angemessen; Imogens Vater Cymbelin, und selbst während der ersten Hälfte des Stücks ihr Gemahl Posthumus sind etwas aufgeopfert, allein dies konnte nicht anders seyn; die falsche und boshafte Königinn ist bloß ein Werkzeug der Verwickelung; sie und ihr blödsinniger Sohn Cloten (die einzige komische Rolle im Stück), dessen roher Uebermuth mit vieler Laune geschildert ist, werden vor dem Schluß durch verdiente Bestrafung bey Seite geschafft. Für den heroischen Theil der Dichtung, den Krieg zwischen den Römern und Britten, welcher die Entscheidung vorbereitet, behielt der Dichter bey dem Umfange seines Plans so wenig Raum übrig, daß er die Vorfälle beynahe nur wie in einem stummen Schaugepränge deutlich zu machen sucht. Der letzten Scene dagegen, wo alle vielfach verschlungnen Faden des Knotens sich lösen, hat er wiederum ihre vollkommne Entfaltung gegeben, um die Eindrücke des Ganzen in einem Brennpuncte zu versammeln. Dieses Beyspiel und viele andre können Johnsons Vorurtheil widerlegen, als pflege Shakespeare den Schluß seiner Stücke zu übereilen. Vielmehr bringt er manches an, was für das Verständniß der letzten Auflösung der Strenge nach erspart werden konnte, weil er das Gefühl befriedigen will: unsre heutigen Zuschauer sind ungeduldiger als es die seinigen waren, den Vorhang fallen zu sehen, wenn nichts mehr zu entscheiden ist.

Romeo und Julia und Othello unterscheiden sich von den meisten der bisher durchgegangenen Stücke weder in den Bestandtheilen der Zusammensetzung noch in der Behandlung: einzig

durch die Richtung des Ganzen werden sie entschieden zu Trauerspielen. Romeo und Julia ist ein Gemählde der Liebe und ihrer beklagenswerthen Schicksale in einer Welt, deren Atmosphäre zu rauh für diese zarteste Blüthe des menschlichen Daseyns ist. Zwey für einander geschaffene Wesen werden sich beym ersten Erblicken alles; jede Rücksicht verschwindet von dem unwiderstehlichen Triebe eins im andern zu leben; sie verbinden sich insgeheim unter widerstrebenden Verhältnissen, bloß auf den Schutz der unsichtbaren Mächte vertrauend; durch Schlag auf Schlag erfolgende feindselige Vorfälle wird ihre heldenmüthige Treue in wenigen Tagen auf die Probe gestellt, bis sie, gewaltsam getrennt, durch einen freywilligen Tod sich im Grabe und jenseit des Grabes wieder vereinigen. Alles dies findet sich schon in der schönen Geschichte, die Shakespeare nicht ersonnen hat, und die, auf das einfachste erzählt, immer eine zärtliche Theilnahme erregen wird. Aber Shakespeare'n war es vorbehalten, Reinheit des Herzens und Glut der Einbildungskraft, Anmuth und Adel der Sitten und leidenschaftlichen Ungestüm in einem idealischen Gemählde zu verbinden. Durch seine Behandlung ist es ein herrlicher Lobgesang auf jenes unaussprechliche Gefühl geworden, welches die Seele zum höchsten Schwunge adelt, und die Sinne selbst zu Seele verklärt, und zugleich eine schwermüthige Elegie auf dessen Hinfälligkeit vermöge seiner eignen Natur und der äußern Umstände; zugleich die Vergötterung und das Leichenbegängniß der Liebe. Sie erscheint hier wie ein himmlischer Funke, der auf die Erde herunterfallend, sich in einen Blitzstrahl verwandelt, welcher sterbliche Geschöpfe fast in dem-

selben Augenblicke entzündet und verzehrt. Was der Duft eines südlichen Frühlings berauschendes, der Gesang der Nachtigall sehnsüchtiges, das erste Aufblühen der Rose wollüstiges hat, das athmet aus diesem Gedicht. Aber noch schneller als die früheste Blüthe der Jugend und Schönheit vergeht, eilt es fort von der ersten schüchtern kühnen Liebeswerbung und sittsamen Erwiederung zur gränzenlosesten Hingegebenheit, zur unwiderruflichen Vereinigung; dann unter wechselnden Stürmen des Entzückens und der Verzweiflung zum Untergange der beyden Liebenden, die noch beneidenswerth scheinen, weil ihre Liebe sie überlebt, und weil sie durch ihren Tod einen Triumph über alle trennenden Gewalten errungen haben. Das Süßeste und das Herbeste: Liebe und Haß, Freudenfeste und düstre Ahndungen, zärtliche Umarmungen und Todtengrüfte, Lebensfülle und Selbstvernichtung, stehen hier dicht neben einander; und alle diese Gegensätze sind in dem harmonischen Wunderwerke so zur Einheit des Gesammt-Eindrucks verschmolzen, daß der Nachhall, den das Ganze im Gemüth zurückläßt, einem einzigen aber einem unendlichen Seufzer gleicht.

Die vortreffliche dramatische Anordnung, die Bedeutung jedes Charakters an seiner Stelle, die weise Wahl aller Umgebungen bis auf die geringsten Nebenumstände habe ich in einer schon angeführten Schrift ausführlich entwickelt, und will mich hier nicht wiederhohlen. Nur auf einen dort übergangenen Zug will ich aufmerksam machen, der als ein Beyspiel dienen kann, wie Shakespeare von ferne her vorbereitet. Der auffallendste und vielleicht unglaublichste Umstand in der ganzen Geschichte ist der Trank, welchen der Mönch Julien gibt, und worauf sie viele Stunden lang nicht bloß schläft, son-

dern völlig einer Todten gleicht, ohne daß es ihr schadet. Wie macht uns nun der Dichter geneigt zu glauben, daß Vater Lorenzo ein solches Geheimniß besitzt? Er zeigt uns ihn bey seinem ersten Eintritt in einem Garten, wo er Kräuter sammelt, und über ihre wundervollen Tugenden Betrachtungen anstellt. Die Rede des frommen Alten ist voll tiefen Sinnes: er sieht in der Natur überall Sinnbilder der sittlichen Welt; dieselbe Weisheit, womit er sie durchschaut, hat ihm das menschliche Herz kennen gelehrt. Auf diese Art ist ein widerspenstiger oder wenigstens undankbar scheinender Umstand Quelle einer großen Schönheit geworden.

Wenn Romeo und Julia in den Farben der Morgenröthe glänzt, aber einer Morgenröthe, deren purpurne Wolken schon die Gewitter eines schwülen Tages verkündigen, so ist dagegen Othello ein Gemählde mit starkem Schatten: man könnte es einen tragischen Rembrand nennen. Welch ein glückliches Misverständniß, daß Shakespeare den Mohren, worunter in der Novelle unstreitig ein getaufter Sarazene von der africanischen Nordküste gemeynt war, zu einem eigentlichen Schwarzen gemacht hat! Man erkennt im Othello eine wilde Naturanlage jener glühenden Zone, welche die reißendsten Raubthiere und die tödtendsten Gifte erzeugt, durch Ruhmbegierde, durch fremde Gesetze der Ehre, durch edlere und mildere Sitten nur scheinbar gezähmt. Seine Eifersucht ist nicht die Eifersucht des Herzens, die sich mit dem zartesten Gefühl und Anbetung des geliebten Gegenstandes verträgt; sie ist von der sinnlichen Art, die in den heißen Himmelsstrichen die unwürdige Bewachung der Frauen und so manche unnatürliche Gebräuche her-

vorgebracht hat. Ein Tropfen dieses Giftes in seine Adern geflößt, bringt sein ganzes Blut in den gährendsten Aufruhr. Der Mohr scheint edel, offen, zutraulich, dankbar für erzeigte Liebe, und er ist auch dies alles, und obendrein ein Gefahren trotzender Held, ein würdiger Obrer seiner Krieger, ein treuer Diener des Staates; aber eine bloß physische Gewalt der Leidenschaft wirft alle seine erworbnen und angewöhnten Tugenden augenblicklich über den Haufen, und gibt dem Wilden in ihm über den gesitteten Menschen die Oberhand. Auch in dem Ausdruck seiner Rachbegierde gegen Cassio verräth sich diese Tyranney des Blutes über den Willen. Zuletzt in seiner Reue spricht aus ihm echte Zärtlichkeit für seine ermordete Gattinn, und der Schmerz eines vernichteten Ehrgefühls den Zeugen seiner That gegenüber; und dazwischen fällt er sich selbst mit der Wuth an, womit ein Despot einen abtrünnigen Sclaven peinigt. Er leidet wie ein doppelter Mensch, zugleich in der höheren und unteren Sphäre, worein sein Wesen getheilt war. Indessen der Mohr trägt die nächtliche Farbe des Argwohns und der Tücke nur im Gesicht; Jago ist schwarz im Innern. Er steht dem Othello wie sein böser Dämon zur Seite, und läßt ihm mit leisen und desto gefährlicheren Einflüsterungen keine Ruhe: es ist als ob vermöge einer unseligen aber in der Natur gegründeten Verwandtschaft dieser Einfluß mächtiger über ihn seyn müßte, als die Stimme seines guten Engels Desdemona. Ein schlauerer Bösewicht als dieser Jago ist nie geschildert worden: er legt seine Fallstricke mit einer Kunst, welcher nichts entrinnen kann. Der Widerwille, den seine Zwecke einflößen, wird dadurch erträglich, daß die Aufmerk-

samkeit der Zuschauer auf seine Mittel abgelenkt wird: sie gewähren dem Verstande unendliche Beschäftigung. Kalt, unzufrieden und übler Laune, trotzig wo er sichs erlauben darf, demüthig und einschmeichelnd wo er es für nöthig hält, ist er ein vollendeter Meister in der Verstellungskunst; selbst keinen andern als selbstischen Regungen zugänglich, weiß er die Leidenschaften Andrer nach Belieben zu erregen, und jede Blöße, die sie geben, zu benutzen; er ist ein so vortrefflicher Beobachter der Menschen als man es seyn kann, ohne höhere Triebfedern des Handelns aus eigner Erfahrung zu kennen; in seinen hämischen Bemerkungen über sie liegt fast immer etwas wahres. Hartnäckigen Unglauben an die Tugend der Frauen gibt er nicht bloß vor, er hegt ihn wirklich, und auch dies hängt mit seiner ganzen Denkart zusammen, und macht ihn um so geschickter, sein Vorhaben auszuführen. Wie er an allem nur die häßliche Seite sieht, entzaubert er auf die roheste Weise die Einbildungskraft über das Verhältniß der beyden Geschlechter: er will es, um Othello's Sinne zu empören, den sein Herz leicht über Desdemona's Unschuld aufklären könnte. Dies muß die vielen Ausdrücke in Jago's Reden rechtfertigen, wovor die Sittsamkeit erschrickt. Hätte Shakespeare heut zu Tage geschrieben, so würde er sie sich vielleicht untersagt haben, aber gewiß zum Nachtheil der Wahrheit seiner Darstellung. Desdemona ist ein fleckenloses Opfer. Zwar kein hohes Ideal der Anmuth und begeisterten Leidenschaft wie Julia: voller Einfalt, Sanftmuth und Demuth, und so unschuldig, daß sie sich von der Möglichkeit der Untreue kaum einen Begriff machen kann, ist sie dazu geschaffen,

die ergebenste und zärtlichste Gattinn zu seyn. Dieser weibliche Hang, ganz einem fremden Schicksale zu folgen, hat sie zu dem einzigen Fehltritte ihres Lebens verleitet, daß sie sich ohne Vorwissen ihres Vaters vermählt. Ihre Wahl scheint eine Verirrung zu seyn, und doch ist es eben das, weswegen das Weib im Manne seinen Beschützer und sein Oberhaupt verehrt, was sie für Othello gewonnen hat: Bewunderung seines festen Heldenmuthes, und Theilnahme an seinen überstandnen Mühseligkeiten. Mit großer Kunst ist es so eingeleitet: daß sie, eben weil sie die Möglichkeit eines Verdachtes gegen sich nicht ahndet, durch ihre unbefangne Verwendung für Cassio die Eifersucht des Mohren immer mehr steigert. Um Desdemona's Engelreinheit noch mehr zu heben, hat Shakespeare ihr in der Emilia eine Begleiterinn von zweydeutiger Tugend zugesellt. Nur durch den sündhaften Leichtsinn dieser Frau wird es begreiflich, daß sie die Entwendung des Schnupftuches nicht eingesteht, als es Othello mit Ungestüm zurückfodert: dies wäre sonst der am schwersten zu rechtfertigende Umstand im ganzen Stück. Auch Cassio ist vollkommen so gezeichnet, wie er seyn mußte, um ohne wirkliche Schuld Argwohn zu erregen: liebenswürdig und edel, aber sehr verführbar. Die öffentlichen Vorfälle der ersten beyden Aufzüge zeigen uns den Othello von seiner glorreichen Seite als die Stütze Venedigs und das Schrecken der Türken: sie dienen dazu, die Geschichte dem bloß häuslichen Kreise zu entziehen, so wie in Romeo und Julia die Parteyung der Montague und Capulet dasselbe leistet. Keine Beredsamkeit ist vermögend, die niederwerfende Gewalt der Katastrophe im Othello zu schil-

dern, dies Gedränge von Gefühlen, die in einem Augenblick die Abgründe der Ewigkeit ausmessen.

Hamlet ist einzig in seiner Art: ein Gedanken-Trauerspiel, durch anhaltendes und nie befriedigtes Nachsinnen über die menschlichen Schicksale, über die düstre Verworrenheit der Weltbegebenheiten eingegeben, und bestimmt, eben dieses Nachsinnen wieder in den Zuschauern hervorzurufen. Dieses räthselhafte Werk gleicht jenen irrationalen Gleichungen, in denen immer ein Bruch von unbekannten Größen übrig bleibt, der sich auf keine Weise auflösen läßt. Schon so viel ist darüber gesagt und geschrieben worden, und kein denkender Kopf, der von neuem darüber spricht, wird in seiner Ansicht des Zusammenhanges und der Bedeutung aller Theile ganz mit seinen Vorgängern übereinstimmen Am meisten muß es in Erstaunen setzen, daß bey so versteckten Absichten, und einer in unerforschte Tiefen hinabgebauten Grundlage, das Ganze sich auf den ersten Anblick äußerst volksmäßig darstellt. Die haarsträubende Erscheinung des Geistes bemächtigt sich gleich anfangs der Einbildungskraft und des Gemüthes; dann das Schauspiel im Schauspiel, worin man wie in einem Spiegel das Verbrechen wiederhohlt sieht, dessen vergeblich bezweckte Bestrafung den Inhalt des Stückes ausmacht; des Königs Entsetzen darüber; Hamlets verstellter und Ophelia's wirklicher Wahnsinn; ihr Tod und Leichenbegängniß; das Zusammentreffen des Hamlet und Laertes an ihrem Grabe; ihr Zweykampf und die große Entscheidung; endlich das Auftreten des jungen Helden Fortinbras, der einer untergegangnen Königsfamilie mit kriegerischem Pomp die letzte Ehre erweiset; dazwischen die komischen Charakter-

Scenen mit Polonius, den Höflingen und den Todtengräbern, die sämmtlich ihre Bedeutung haben: alles dies erfüllt die Bühne mit der lebendigsten und mannigfaltigsten Bewegung. Der einzige Umstand, weswegen man dies Stück weniger theatralisch finden könnte als andre Trauerspiele Shakespeare's, ist, daß die Haupthandlung in den letzten Aufzügen ins Stocken geräth, oder gar rückgängig zu werden scheint. Dies war jedoch unvermeidlich und liegt in der Natur der Sache. Das Ganze zweckt ja dahin ab, zu zeigen wie eine Ueberlegung, welche alle Beziehungen und möglichen Folgen einer That bis an die Gränzen der menschlichen Voraussicht erschöpfen will, die Thatkraft lähmt; wie Hamlet es selber ausdrückt:

Der angebornen Farbe der Entschließung
Wird des Gedankens Blässe angekränkelt,
Und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck,
Durch diese Rücksicht aus der Bahn gelenkt,
Verlieren so der Handlung Nahmen.

Ueber Hamlets Charakter kann ich nach den Absichten des Dichters, wie ich sie verstehe, nicht ganz so günstig urtheilen, als Goethe thut. Es ist wahr, er ist ein Geist von hoher Bildung, ein Prinz von königlichen Sitten, mit dem feinsten Sinn für Schicklichkeit begabt, edlen Ehrgeizes empfänglich, der Begeisterung für fremde Vortrefflichkeit, die ihm fehlt, in hohem Grade offen. Die Rolle des Wahnsinns spielt er mit unvergleichlicher Ueberlegenheit, indem er die Leute, die ihn ausspähen, eben dadurch von seiner Geistesverwirrung überzeugt, daß er ihnen ihre Wahrheiten sagt, und sie mit dem schärfsten Witze verspottet. Aber bey seinen so oft gefaßten und immer unausgeführ-

ten Vorsätzen ist die Schwäche seines Willens offenbar: er läßt sich nur Gerechtigkeit widerfahren, wenn er sagt, es gebe keine größere Unähnlichkeit als zwischen ihm und dem Hercules. Nicht bloß die Nothwendigkeit treibt ihn zur List und Verstellung, er hat einen natürlichen Hang dazu, krumme Wege zu gehen; er heuchelt gegen sich selbst: seine weit hergeholten Bedenklichkeiten sind oft nur Vorwände, um seinen Mangel an Entschlossenheit zu verkleiden; »Gedanken,« wie er zu einer andern Zeit sagt, »die nur ein Viertel Weisheit und drey Viertel Feigheit in sich haben.« Am meisten ist er verklagt worden wegen der Härte, womit er Ophelia's von ihm selbst veranlaßte Liebe zurückstößt, und wegen seiner Fühllosigkeit bey ihrem wiewohl unwillkürlich verschuldeten Tode. Aber er ist zu sehr in seinen eignen Gram versunken, um Mitleiden für Andre übrig zu haben: seine Gleichgültigkeit gibt uns den Maßstab seiner innern Zerrüttung. Dagegen spürt man unläugbar in ihm eine tückische Schadenfreude, wenn es ihm gelungen ist, mehr durch Noth und Zufall, die ihn allein zu raschen Streichen treiben können, als durch das Verdienst seines Muthes, seine Feinde aus dem Wege zu räumen; so äußert er sich nach Ermordung des Polonius und über Rosenkranz und Güldenstern. Hamlet hat keinen festen Glauben, weder an sich noch an irgend etwas: von Aeußerungen religiöser Zuversicht geht er zu skeptischen Grübeleyen über; er glaubt an das Gespenst seines Vaters, wenn er es sieht, und sobald es verschwunden, wird es ihm beynahe zur Täuschung. *) Er ist dahin gekom-

*) Man hat es als einen Widerspruch gerügt, daß Hamlet in dem Monolog über den Selbstmord sagt:

men zu sagen, »nichts sey an sich weder gut noch übel, nur das Denken mache es dazu;« der Dichter verliert sich mit ihm in den Irrgängen des Gedankens, worin man weder Ende noch Anfang findet. Und auch die Gestirne geben durch den Lauf der Begebenheiten keine Antwort auf die so dringend vorgelegten Fragen. Eine wie es scheint vom Himmel bevollmächtigte Stimme aus einer andern Welt fodert Rache für einen ungeheuern Frevel und bleibt ohne Wirkung; die Verbrecher werden zuletzt bestraft, aber wie durch einen ungefähren Schlag, und nicht auf die erforderliche Weise, um der Welt ein warnendes Beyspiel der Gerechtigkeit feyerlich kund zu machen; unentschlüßige Vorsicht, schlaue Verrätherey und rasche Wuth eilen dem gleichen Untergange entgegen; weniger Schuldige oder Unschuldige werden in den allgemeinen Fall mit verwickelt. Das Schicksal der Menschheit steht da wie eine riesenhafte Sphinx, die jeden, der ihr furchtbares Räthsel nicht zu lösen vermag, in den Abgrund des Zweifels hinabzustürzen droht.

Als ein Beyspiel von den vielen misverstandenen Feinheiten Shakespeare's führe ich den Styl an, worin die Rede des Schauspielers von der Hekuba abgefaßt ist. Die Ausleger haben viel darüber hin und her gestritten, ob sie von Shakespeare selbst oder entlehnt sey, und ob er es mit seinem Lobe des

---

Das unentdeckte Land, von dessen Gränzen
Kein Wandrer wiederkehrt.

Denn war nicht der Geist ein zurückgekommener Wanderer? Shakespeare hat aber geflissentlich zeigen wollen, daß Hamlet auf keine Ueberzeugung irgend einer Art fest fußen kann.

AUGSBURG

Stückes, worin sie vorkommen soll, ernstlich gemeynt, oder den tragischen Bombast mancher Zeitgenossen habe verspotten wollen. Sie bedachten nicht, daß diese Rede nicht für sich, sondern an der Stelle, wo sie steht, beurtheilet werden muß. Was in dem Schauspiele selbst wieder als dramatische Dichtung erscheinen sollte, mußte gegen dessen würdige Poesie so wie theatralische Erhöhung gegen die einfache Natur abstechen. Deswegen hat Shakespeare das Schauspiel im Hamlet durchgehends in spruchreichen Reimen voller Antithesen abgefaßt. Allein dieser feyerlich abgemeßne Ton paßt nicht für die Rede, heftige Rührung sollte darin herrschen, es blieb also dem Dichter kein andrer Ausweg übrig als der, welchen er gewählt hat: Ueberladung des Pathos. Es ist allerdings falsche Emphase in dieser Rede, aber dergestalt mit wahrer Größe vermischt, daß ein Schauspieler, darin geübt, die nachgeahmten Rührungen künstlich in sich hervorzurufen, wirklich selbst davon hingerissen werden kann. Uebrigens wird man nicht glauben, Shakespeare habe seine Kunst wenig genug verstanden, um nicht einzusehen, daß ein Trauerspiel, worin Aeneas der Dido eine so weitläuftige epische Erzählung von etwas längst vergangenem, von der Zerstörung Troja's gemacht hätte, weder dramatisch noch theatralisch gewesen wäre.

(Der Schluß dieser Vorlesung folgt im vierten Theil.)

Ende des dritten Theils.

STADTBIBLIOTHEK * AUGSBURG *

Den 4. Teil s. in:

Cabinets-Bibliothek, 24.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Schlegel, August Wilhelm <<von>>,

Ueber dramatische Kunst und Literatur Vorlesungen

Bd.: 3

Wien (1825)

Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek -- Enc 124 -5
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11245318-1